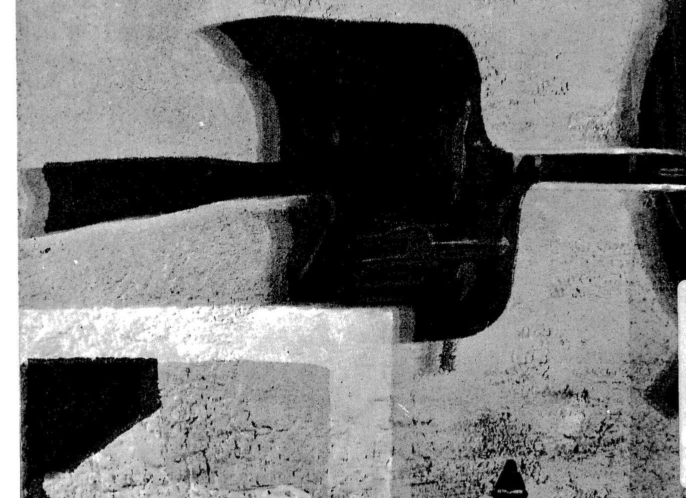
ثقافتنا

بين الأصالة والمعاصرة

جلال العشرى



ثقافتنا

بين الأصالة والمعاصرة

تأليف

جلال العشرى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨١

الطبعة الثانية ١٩٨١

مقـــدمة
البحث عن نظـريـة

* ليس عندنا نقـاد يكتبون ، ولكن عندنـا كتاب ينقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن أو ذاك ،وانما يوجد نقـاد ، هم أصلا كتاب يقولون رأيهم فى كل شىء ، ولأنهـــم فضلاء ، بلغ بهم الفضل أن يكون لهـم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون !

ليس عندنا نقد ، فالنقد عندنا شيء ٠٠ أي شيء ، كلام ٠٠ مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية ، والرأى الشخصى الخالص ، والتعبير لمجرد التعبير ٠

وليس أدل على ذلك من فوضى النقد عندنا واختلاف النقاد حول مشروعية العمل ، فضلا على درجات التقويم ٠ فالعمل الفنى الواحد يحكم عليه ناقد بالنجاح التام ، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام ، ولو حاولت أن تعرف الخط النقدى لهذا الناقد أو ذاك لما استطعت الى ذلك سبيلا ، لأنه بنفس المقياس الذى يمجد به الناقد هذا العمل الفنى ــ شعرا كان أو قصة أو مسرحية ــ يحكم بالاعدام على عمل فنى آخر ٠٠ هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرة ولا اتجاه ٠

والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد ، وحسبنا مثال واحد من كل منشط من مناشط التجربة الثقافية ٠٠ ففى الشعر نجد **العقاد** ، حتى الآن وبعد أن أصبح ملكا للتاريخ ، لا يزال موضع خلاف ، ولا يزال النقاد يختلفون لا حول تقدير عبقريته الشعرية ، بل هم يختلفون عليه أصلا ٠٠ هل هو شاعر أم لا ؟! وفى الفكر نجد **سلامة موسى** هو الآخر موضع خلاف ٠٠ خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى ، بل حول ما اذا كان ناقلا ومترجما وكفى ، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه ٠ وفى المسرح نجد **رشاد رشدى** كذلك مشدودا بين طرفين لا يلتقيان ٠٠ طرف يعده كاتبا مسرحيا أصيلا يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما ، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالابداع الفنى ، ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما ، والنقد المسرحى بنوع خاص ٠ وفى القصة يجىء **احسان عبد القدوس** مثالا صارخا للكاتب الذى يراه البعض روائيا عصريا من الطراز الأول ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، ويراه البعض الآخر كاتبا لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التى تخاطب وجدان المراهقين ٠

وبعد هذا كله ، أمامنا الشعر الجديد ، ومدى ما يثار حوله من جدال ، فمن النقاد من لا يعترف به أبدا ، ولا يكاد يفرق بينه وبين النثر والنثر الفنى على أكثر تقدير ، ومنهم من يرى فيه قمة المد الابداعى ، وغاية التجديد فى الشعر العربى الحديث .

أضف الى ذلك أنه ليس عنـدنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن أو ذاك ، وانما يوجـد نقاد هم أصلا كتاب يقولون رأيهم فى كل شىء ... ولأنهم فضلاء بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون ، مع أن النقد شىء والكتابة شىء آخر ، والا اذا كان سهلا على المؤلفين أن ينقدوا فلم لا يكون سهلا على النقاد أن يكتبوا شعرا أو قصصا أو مسرحيات ؟

يقول الفيلسوف الكبير برتراند رسل فى مطلع تصديره لكتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » « الاعتذار واجب لهؤلاء الاخصائيين الذين اختصوا أنفسهم بدراسة هذا المذهب أو ذاك . وبدراسة الفلاسفة فرادى ، فقد يجوز لى أن أستثنى ليبنتز ، ثم أقرر بعد ذلك أن كل فيلسوف ممن تناولت بالدرس يجد عند سواى من يعلم عنه أكثر مما أعلم » .

وهـذه الروح نفسهـا التى لا تقتصر على الفلاسفة والأكاديميين وحدهم ، هى ما نجدها فى صحافة الغرب ، افتح أية جريدة أو مجلة تجد لكل فن ناقده المتخصص .. وها هو على سبيل المثال الملحق الأسبوعى لجريدة « الصنداى تايمز » تجد هارولد هوبسون لنقد المسرح ، وديريك بروز لنقد السينما ، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى ، وجون رسـل للنقد التشكيلى ، وريموند مورتيمر لنقد الكتب الثقافية العامة فضلا على جيرمى راندال فى الراديو ، وموريس ويجن فى التليفزيون ، وريتشـارد باكل فى الباليه ، وويلز باول فى الأوبرا .

وهذا على العكس تماما مما نجده فى صحافتنا ، ففى أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات نجد كتابا تخصصوا فى عدم التخصص، أعنى تخصصوا فى كل شىء ! فهم شعراء ينقدون المسرح ، وهم روائيون يكتبون فى النقد السينمائى ، وهم مسرحيون يقولون آراءهم فى الفن التشكيلى ، وهم معلقون سياسيون يكتبون فى الفلسفة والموسيقى والاوبرا والباليه . وهكذا بمقدار ما نفتقر الى الناقد أصلا ، نفتقر الى الناقد النوعى الذى يقول كلمته فى هذا الفن أو ذاك ، فاذا هى الكلمة الحجة والرأى الأخـير .

بهذه الروح الواعية ، والفهم المضيء ، يمكن للكلمة الناقدة أن تكون ذات فعالية فى تطوير العمل الفني ، وفي جعل أدب النقد على جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والابداع ، أما أن يظل النقد عندنا كما هو الى الآن قائما على العلاقات الشخصية ، صادرا لا عن مدارس النقد بل عن « شلل » النقاد ، معبرا عن رغبات المؤلفين أنفسهم فى بعض الأحيان ! حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب ، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لى من هذا الكاتب لأقول لك من هو ناقده · أقول : انه لو ظل النقد عندنا كما هو الى الآن ، فلن يكون لنا نقد ولا أدب لأن مناخا كهذا كفيل بالقضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة ، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال فنية وأدبية · فالعلاقة بين وجهى العمل··النقدى والابداعى··كالعلاقة بين سطح السائل فى الأوانى المستطرقة ، اذا زاد أحدهما زاد الآخر واذا نقص أحدهما نقص الآخر على نفس المستوى وبنفس المقدار ·

ونقول هذا على مستوى النقد التطبيقى الذى يجعل من صاحبه ناقدا نوعيا له رأيه الخاص فى هذا العمل أو ذاك ، ولكنه الرأى القائم على فهمه لطبيعة العمل الفنى أو الأدبى من ناحية ، المعبر عن رأى صاحبه المنهجى أو الموضوعى من ناحية أخرى ، تاركين النقد بمعناه النظرى الأكثر عمقا والأبعد مدى ، الذى يتمثل فى اقامة مذهب أو وضع نظرية أو شق اتجاه · فعلى امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ومنذ عصر التنوير حتى الآن لا نكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، ولا نكاد بالتالى نتعرف على ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية فى النقد ، مع أن نظرية النقد هى الأصل الذى يجىء النقد التطبيقى فرعا له ، وهى الأساس الذى لابد منه لقيام نقد نوعى يتناول العمل الفنى أو الأدبى اما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم ·· التفسير النفسى أو الاجتماعى ، والتحليل الجمالى أو الايديولوجى ، والتقويم الكلى أو التكاملى الذى يضع فى اعتباره هذه الجوانب مجتمعة ·

هذا الطراز من النقاد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذى لا نلقاه فى آداب لغتنا المعاصرة ، ونلقاه فى آداب اللغات العالمية الأخرى ، مما يجرنا الى اثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصرى تلك النظرة الثقافية العميقة الواسعة التى تتناول كل شىء ·· من علم الطبيعة وعلم النفس وعلم

الاقتصاد ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى النقد والفن والدين ، فضلا على أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلاقة من النقاد الفلاسفة أو فلاسفة النقد ، الذين لا يقفون عند التقبل البحت ولا يكتفون بالتحصيل الخالص بل يمزجون معارفهم بالعقل الوثاب والحس المرهف ، على نحو يمكن الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معانى « **الأصالة** » على نحو ما تتمثل فى الكثرة من نقاد الأدب العالمى المعاصر ، فنظرة ولو عابرة الى هؤلاء النقاد ، ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى .. معنى الأصالة مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير .. منهم من اتجه بالنقد اتجاها موضوعيا يعتمد على التراث كما فعل ت. س. اليوت ، ومنهم من اتجه به اتجاها شخصيا يعتمد على السيرة كما فعل ف. و. بروكس ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التقويمية كما عند ايفور ونترز ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التفسيرية كما عند أ. أ. رتشاردز ، ومنهم من أخذ باتجاه الترجمة فى النقد .. أى شرح العمل الأدبى شرحا خلاقا كما فى حالة ادموند ويلسون ، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزى فى النقد .. بمعنى تناول العمل الفنى بوصفه رمزا يحتاج الى تفسير كما فى حالة كينث بيرك ، ومنهم من رأى وجوب اخضاع النقد للمنهج العلمى كما فعل نورثروب فراى ، ومنهم من رأى وجوب اخضاعه للمنهج العلمى بل والمعملى كما فعل جون كراو رانسوم . ومنهم من اعتمد فى مذهبه النقدى على التفسير الاجتماعى كما فعل وليم امبسون ، ومنهم من اعتمد على التحليل اللغوى كما فعل رتشارد بلاكمور ، ومنهم أخيرا مود بوكين التى أقامت مذهبها النقدى على التحليل النفسى ، وجين آلن هاريسون التى أقامته على الدراسات الانثروبولوجية ، وكانستانس رورك التى عولت فى مذهبها النقدى على المأثور الشعبى .

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معانى « **المعاصرة** » على نحو ما تتمثل فى نقاد العالم المعاصرين ، ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت أمام النقد المعاصر ، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو رانسوم يفرق بين نقد قديم ونقد جديد ، مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادى فى النقد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفوق من حيث الدقة كل ما كتب من نقد فى القديم . فالمعاصرة هى الصفة

الجوهرية التى تميز بين نوعين من النقـــد يختلف كل منهما عن الآخر تمام الاختلاف ، والمعاصرة هى التى استطاعت أن تضم ضروب المعرفة الانسانية فى استعمال منهجى منظم يؤدى الى بصيرة نافذة فى الأدب ٠٠ ومن التحليل النفسى استعار النقاد المعاصرون الفروض الأساسيه عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعى ، ومن أصحاب علم النفس الاجتماعى أخذوا فكرة الكليات وهى أساس الاتجاه التكاملى فى علم النفس ، ومن علماء النفس الاكلينيكيين اشتقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الانسانى ، ومن علوم الاجتماع استعاروا نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعى والصراع الطبقى وصلة هذا كله بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى ، ومن المذاهب الانثروبولوجية أخــذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعى ، وكان الفولكلور مصدرا خصبا للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة وبالأساطير والمعتقدات التى ترتكز عليها نماذج الفن الشعبى وموضوعاته، كما كان الحقل الجديد من الدراسات اللغوية السمانتية بمثابة أفق جديد أمام اتجاهات النقد الجديد ٠ أما العلوم الفيزيائية والبيولوجية فقد أمدت النقد بعناصر أساسية كالطريقة التجريبية نفسها ، ونظريات ذات فائدة نظـرية عظيمة مثل « التطور » أو النشوء والارتقـاء ، ومبادىء مثــل « النسبية » و « المجال » و « اللامحدودية » ٠

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن ؟

أين هذا كله من حـركة نقـــدية خلت من كل معـــانى الأصالة والمعاصرة ، وأقصد بالأصالة أن يصدر الناقد فى نظريته عن نفسه أولا بحيث تجىء هذه النظرية نابعة أصـلا من طبيعة الأدب فى بلاده ، معبرة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب فى الفن والتعبير ٠ أما المعاصرة فمعناها أن يعيش الناقد واقع عصره ، معبرا عن روحه مستفيدا من انجازاته معتركا مع قضاياه ، محاولا بعد ذلك ألا يطل عليه من الخارج متأملا ، بل أن يحياه من الداخل ثائرا ، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره ٠

والسؤال الآن هو هــذا ، هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة فى النقـد الى ظروف خارجة وأسباب طارئة تزول جميعــا بزوال الدواعى والأسباب ، أم هو سبب أصيل فى بنية الطبيعة العربية ، يجعلها قاصرة عن الابداع النقدى ، عاجزة عن تصور النقد فى اطار نظرى عام ؟

أغلب الظن أن الداء الذى أصيبت به الحركة النقـدية فى ثقافتنا

المعاصرة ليس هو داء القصور وانما هو داء التقصير ، التقصير عن الاستمرار بارهاصات النقد التى بدأها العرب القدامى ، فى ضوء ثقافة غربية معاصرة وممارسة نقدية فعالة وهادفة • ذلك لأنه اذا كان هذا الداء الذى أصيب به النقـد الأدبى والفنى ، قد نجت من الاصابة به فنون الأدب والفن نفسها ، فهذا أدعى الى الايمان بالعبقرية العربية ، وقدرتها على الابداع فى مجال النقد ، على نحو ما أبدعت فى مجال المعطيات النقدية نفسها من شعر ومسرح ورواية وقصة قصيرة •

فالابداع الفنى والابداع النقدى وجهان لعملية واحدة ، وان كان ثمة قصـور أو تقصـير فى جانب ، فمعناه أن الجانب الآخر يعانى من نفس القصور أو التقصير ، ولا يمكن أن يكون هناك انفصام جوهرى بين الجانبين لأن وحدة الظاهرة الأدبية تأبى هذا الانفصام ولا ترضاه ، وأقصى ما يصيب العملية الابداعية هو التخلف فى أحـد جانبيها نتيجة لاعادة النظر فى المفاهيم الجمالية والنقدية القائمة ، فى ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية من تقنينات نقدية جديدة ، أو اتجاهات جديدة فى البحث •

وعلى ذلك فاذا كان النقد عندنا متخلفا عن الفن ، المتخلف بدوره عن الأدب فذلك راجع الى ظروف بعضها موضوعى ، والبعض الآخر ذاتى ، وأقصد بالموضوعى : ما يتعلق بمواضعات الواقع الخارجى ، والذاتى : ما يتعلق بظروف النقاد أنفسهم ، فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء فى الفكر أو فى الفن فى الأدب أو فى الحياة • وأقصد بالنظرية العامة ما يرادف «الفكرية» العريضة التى يقف فوقها كل منشط انسانى ، كما فى حالة البراجمانية فى أمريكا والتجريبية فى انجلترا والعقلانية فى فرنسا والمثالية فى ألمانيا والواقعية فى الاتحاد السوفيتى ، ومن هنا كانت اشتراكيتنا العربية حتمية حـل أولا وقبل كل شىء ، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعى واقتصـادى ، ولكنها أيضا خلاص فكرى ، كما أنها لا تلعب دورا حاسما فى تأمين النظام فحسب بل وفى ارساء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد •

أما ان النقد أكثر تخلفا من الأدب والفن ، فذلك لأننا فى الأدب وفى الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم ، الذى تعد جهودنا الحالية بمثابة تطوير له واستمرار به مهما كانت ثورية هذا التطوير • وفى الفن سـواء فى الفن التعبيرى أو فى الفن التشكيلى ، استطعنا الى حد كبير أن نتعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التى ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقـافة أجنبية دخيلة أو داخلة ، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدى الذى

لا هو تطوير لتراث قديم ، ولا هو تعبير عن واقع معاصر ، فقد قطعنا صلتنا تماما بمحاولات النقد الأولى التى قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والآمدى والجرجانى وأبى هلال العسكرى ، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها ، الا أن قيمتها الكبرى فى كونها نابعة أصلا من طبيعة الأدب العربى ، متجانسة بعد ذلك مع مزايا اللغة العربية فى الفن والتعبير ٠٠ فابن سلام فى كتابه « طبقات الشعراء » وابن الاثير فى كتابه « المثل السائر » والآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » والجرجانى صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبى وخصومه » وأبو هلال العسكرى فى كتابه « سر الصناعتين » هؤلاء جميعا لم يصدروا فى تأليفهم عن ثقافة اغريقية وافدة ، ولا عن مزاج شخصى خالص ، ولكنهم صدروا عن المجتمع العربى الاسلامى نفسه وحقيقة مصالحة وطبيعة مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النمو والاستمرار ، عن طريق لسانه العربى ، وطريقة هذا اللسان فى النطق والتعبير ٠

بهذا الاستبصار الواعى العميق ظهرت على أيدى نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلاغة والبديع والمعانى والبيان ، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربى الأصيل والأدب اليونانى الدخيل سواء فى مناهج النقد ووسائله ، أو فى موضوعاته وقضاياه ٠

ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربى الاسلامى ــ الى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمى الاسلام ــ على معطيات الثقافة اليونانية ٠٠ سواء فى النقد ممثلا فى كتاب الشعر ، أو فى الفكر كما هو ممثل فى كتب المنطق والالهيات ٠ فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وهضموه ، وحذا حذوه بعض النقاد من أمثال قدامة بن جعفر ، الذى حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر يقومان على الفروق الشكلية التى مكن لها أرسطو بمنطقه فى كل ميادين المعرفة ، سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلنوا تنصلهم منه سواء فى الأدب أو فى نقد الأدب ، وكل ما بقى من تأثير أرسطو وقدامة ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلاغة وعروض ، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست اياه ، لأن النقد الأدبى نشأ عربيا وظل عربيا صرفا ٠

تماما كما حدث على الصعيد الفلسفى عندما انبهر بعض مفكرى الاسلام من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد ، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعدهم عن جوهر الفكر الاسلامى ، وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع فى ذلك الحين ٠ الأمر الذى ترتب عليه

ظهور نوع من الاغتراب الروحي العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة ، وبين المجتمع العربي بمتطلباته الاسلامية من جهة أخرى ، فكان أن لفظهم المجتمع العربي الاسلامي وأعلن أنهم لا يمثلونه في شيء ، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصي ومزاجها الخاص ٠

وهذا ما سبق أن عبرنا عنه في كتاب « حقيقة الفلسفة الاسلامية » بقولنا ان أصالة الفكر الاسلامي تلتمس عند غير الفلاسفة ، عند الأصوليين من الفقهاء وعلماء الكلام ٠

أعود فأقول : اننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التي قام بها نقاد العرب القدامى ، فبدلا من أن نصدر عنها في ضوء ثقافات أجنبية حديثة وهادفة ، وفي ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا النقدية الحقيقية ، دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، أخذنا بمقاييس النقد الأجنبي وطبقناها تطبيقا جامدا ، فأحدثنا فجوة عميقة بين آدابنا المعبرة عنا ، وبين النقد الذي هو غريب عليها كل الغربة ٠ وهكذا ضاعت الحقيقة الأدبية بين نوعين من النقاد كلاهما بعيد عن الصواب ، النقاد السلفيون الذين استظهروا علوم الأوائل ـ دون ما احاطة بعلوم المحدثين ـ وحاولوا تطبيقها على فنون لا تخضع بطبيعتها لمقاييس النقد التي قال بها القدامى ، لأنها فنون مستحدثة على آدابنا ، جديدة على لغة هذه الآداب ، والنقاد المحدثون الذين أحاطوا بقواعد النقد الأجنبي ومدارسه الحديثة ، وحاولوا تطبيقها على آداب اللغة العربية دون ما احاطة بتراث هذه اللغة وعبقريتها الخاصة في الفن والتعبير ، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية التي في كنفها نبت العمل الفني ، وعلى أرضها نما وكتبت له الحياة ٠

والخلاص هو في اجتماع هذين الجانبين في النقد التكاملي ، الذي يضرب ضربته فيعيد حركتنا الفنية والأدبية الى صوابها ، ويرصف الطريق واسعا وطويلا أمام النقد العربي بمشكلاته الخاصة وقواعده الأصيلة ٠٠ كي نعود فنرى قيمنا الحقيقية لا الزائفة وهي تحتل مكان الصدارة ، كي نعود فنحس بمسئولية الكلمة الناقدة وفعاليتها في صياغة الواقع من جديد ، كي نعود فنقدر على التمييز بين الحق والباطل بين الخير والشر بين القبح والجمال ٠

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد أدبنا الحديث كل المشاق التي تكبدوها ليعيدوا النقد الأدبي فنا عربيا له سماته الخاصة وملامحه الفريدة ، وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة ونتائجه البعيدة ٠ صحيح

أن الخطى الأولى التى خطاها جيــل الرواد أو جيــل عصر التنوير من أجل صياغة نظرية عامة فى النقد ، شهد ألوانا هائلة من التعثر ، اذ لم يكن لديهم تصور عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكرى أو فنى أو حياتى ، ولكن الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن ٠٠ جيل عصر التحرير ٠٠ استطاع لايمانه بالاشتراكية العربية أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، أن يبلور محاولات ارلواد ، وأن يضــع يده على الملامح الواضحة لنظــرية النقــد ٠

ونظرة فاحصة للقطاع الطولى فى حركتنا النقدية ، ترينــا مدى ما أسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة فى النقد ، ومدى تفاوتهم فى كم الثقافة وكيف الابداع ، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة ٠٠ معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ٠

والواقع أن حركة التنوير التى بدأت فى أواخر القرن الماضى بالعودة الى تواثنا العربى القديم ، على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوروبية باحياء التراث ، كان لها أثرها الفعال فى ظهور رائد مثل **الشيخ حسين المرصفى** الذى حاول أن يرتد الى منابع النقد الشعرى القديمة ، ليبعث أصول هذا الفن من جــديد ، فمن الطبيعى أن تلازم النهضــة الأدبيــة التى كان **محمود سامى البارودى** رائد البعث فى جناحها الشعرى **ومحمد المويلحى** رائد البعث فى جناحها النثرى ، من الطبيعى أن تلازمها نهضــة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده ، نقد ودراسة يعتمدان على بعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدامى ٠ غير أن كتاب الشيخ المرصفى الذى أودعه خلاصة مذهبه فى بعث النقــد العربى ، كان شبيها بكتب الأمالى العربية كأمالى المبرد وأمالى القالى وغيرهما ، كل ما هناك من فارق بينه وبين هؤلاء ، أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته ، بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبديع وبيان ٠٠ ومن هنا كانت تسميته « الوسيلة الأدبية للعلوم العربية » وكانت غايته أن يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ، ووسيلة انشاء الشعر والنثر فى عصره ٠ وهكذا نرى أن قيمة الشيخ المرصفى قيمة تاريخية أكثر منهــا قيمة ثقافية ، فهى تكاد تنحصر فى بعث القديم ووصله بالحياة فى عصره دون أن يصدر فى ذلك عن تصور كامل لمعنى التجديد ، واحاطة كافية بثقافة الغرب ٠ ومن هنا بقى الشيخ المرصفى حبيس دائرة لا يتعداها ٠٠ بعث القديم واحياء التراث ٠

ولكن بعث القديم وحده لا يكفى ، واحياء التراث كما هو شىء لايفيد ،

والانتقال من « صهاريج اللؤلؤ » الى حديث عيسى بن هشام ، وان شكل تطورا فى الادب ، ألا أن الاهتمام بالصنعة والصناعة والتصنيع ، كان لا يزال مسيطرا . لذلك ألحت الحاجة الى وجود من يبعث القديم فى ضـوء الجديد ، ويحيى التراث ليجعله وقودا فكريا وروحيـا فى مطلع عصرنا الحديث ، وكان ذلك هو ما حاوله **مصطفى صادق الرافعي** فقد اتجه هـذا الرائد أول ما اتجه الى التجديد فى الشعر والنثر على السواء ، محاولا أن يربط الأدب بواقع الانسـان ، وأن يجعله حميم الاتصـال بوجدانه ومشاعره ، مدخلا فى اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضارة . ولذلك فهو يهاجم القديم والقدماء ، ويعيب على التقليديين انشغالهم بمظاهر القديم ومعالمه ، دون الالتفات الى ما جد على الحياة من تطور ، وما حصل لها من تغيير ، فالموضـوعات التقليدية تحبس الموهبة وتعوق الخيال ، ولا تنطلق من طيات النفس وأغوار الضمير ، لتخاطب كافة الجوانب فى الانسـان .

ومن هنا اهتدى الرافعي الى منهجه البيانى فى النقد ، الذى لخص مراحله فى الطبع الفياض الذى يصدر عنه الأديب ، ثم العناية بالتراكيب اللغوية والجرى على نهج الفصحاء ، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والتمرس بأساليب المجيـدين من الشعراء . غير أن الرافعى طغى عليه الاحتفـال بالأسلوب والعناية بالبيان ، طغيانا جعل أدبه أقرب الى أدب الزخرف كما قال طه حسين أو أدب الصنعة كما وصفه سلامة موسى . وبذلك باعد الرافعى بين أدبه وبين ذوق العصر ، فظل بعيـدا عن عصره ، غريبـا على معاصريه ، مستغلقا على من جاءوا بعده كل الاستغلاق . ولم يكن لمنهجه البيـانى من فضل الا فضل بعث القديم ، لا جامدا جافا كما فعـل الشيخ المرصفى ، ولكن نابعا من ذات الأديب معبرا عن خلجات روحه وومضات ضميره ، وذلك فى ضوء حماسة دينية مصدرها القرآن ، وغـيرة قومية مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية .

وعلى الرغم من احســاس الرافعى بضيق الدائرة التى يتحرك فيها الأدب العربى ، وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغــات الأخرى : « وما زالت أجناس الأمم يضيق بعضها بأشياء ويتسع بعضها بأشياء فلسنا مقيدين بالفكر العربى ولا بطريقته ، وعلينا أن نضيف الى محاسن لغتنا محاسن اللغات الأخرى » ، الا أنها كانت مجرد كلمات يجارى بهـا روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها . وانما ظل الرجل يعنى بتزويق الكلمة وتنميق العبارة حتى أصبح أدبه أقرب الى فن الأرابيسك

الذى يبهرك بدقة الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن يكون فيه شيء يقال ، وهكذا ظل أدب الرافعى شكلا بلا مضمون ، أو أسلوبا خاليا من الفحوى ٠

ولكن خلو الشكل من المضمون ، وفراغ الأسلوب من الفحوى ، هو الذى دعا الى البحث عن « الطريقة المثلى » لمعالجة اللغة العربية ، وتقوية الذوق الفنى ، وذلك فى محاولة تعريف الأدب وتقنين البلاغة ، وكان أمين الخولى هو الذى روج للبلاغة فى اطار جديد ، يتخلى عن أشياء لا تغنى فى النقد ، ويتحلى بأشياء ضرورية فى الاحساس والتعبير ، فاذا كان الأدب هو « فن القول » فعند أمين الخولى أن البلاغة هى « البحث عن فنية القول » ٠

وفنية القول عند أمين الخولى ومن ورائه « جماعة الأمناء » تعنى البحث فى طبيعة اللغة ، والفرق فيها بين المشترك والمترادف ، وبين استخدام الأفراد والجمع ، كذلك تعنى البحث فى الأسلوب وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة ، وطريقة رسمه للصور ، ثم الأداء اللغوى المؤثر فى صدد بحثه عن أجناس القول من نثرية وشعرية ، وما يناسب كل جنس ، أو كل فن كما كان يسميه ، وما يلائمه من المعانى والتشبيهات والاستعارات والكنايات ! وهذا معناه أنه لا الحبكة الفنية فى القصة ، ولا الصورة الشعرية فى القصيدة ، ولا الحدث الدرامى فى المسرحية ، ولا الموضوع الأدبى كله ، لا شيء من هذا يضاهى العبارة الأدبية فى النفاذ الى الحقيقة ، لأنها أى العبارة ، العنصر الأدبى الذى هو طراز فى الاخراج والعرض ، ومن ثم يهدى كل شيء !

وتأسيسا على هذه القاعدة ، تصبح « الكلمات » هى مفتاح الفهم ، وهى الطريق الى نفس الفنان ، والى تحديد درجات ذكائه ومدى احساسه بالحياة ٠

وطالما نادى أمين الخولى بتصدير « البلاغة » بمقدمة نفسية ومقدمة جمالية ، الا أن هذا لم يكن ليصرفه عن اللغة الموحية ، التى يستطيع الأديب بها أن يعيد التعبير عن الكون بطريقته الخاصة ، أو كما قال يعمد الى التعبير عن الحسن فيبدع صور الجمال باللفظة ، كما يبدعها الموسيقى بالناى ، والمصور بالألوان والأصباغ ، والنحات بالرخام والحجر !

ومهما يكن من تأثر أمين الخولى باطلاعه الواسع فى الأدبين الألمانى والايطالى ، الا أننا نلاحظ بوضوح واضح صدوره عن تراثنا النقدى القديم ، وخاصة الجاحظ فى بيانه عن صحة المعانى وفسادها ومناسبتها للألفاظ ، كذلك قدامه فى كلامه عن نعوت الوصف والهجاء والرثاء ، وان حاول أن يستخلص من هذا كله نظريته فى النقد ، تلك التى تقرر

أن النقد عملية تأمل فى الكلمات المجنحة تفسح المجال لأن نطرح فيها التفصيلات على فراشات النفس والتاريخ والاجتماع والجمال ·

وعلى ذلك تصبح عملية النقد هي عملية اختيار النماذج التى تشرح ، لا من أجل المعانى التى تتضمنها ، وانما من أجل المعانى المحنمله للكلمات ، وكانما الاهتمام باللغة كل هذا الاهتمام ، هو الذى يعطيها الصدارة على الانسان ، ويجعلها خالقة له بدلا من أن تكون مخلوقة على يديه ، وهذا معناه بعبارة أخرى أن نظرية الأدب عند أمين الخولى انما تبدأ من اللغة بهدف الخروج منها الى الانسان الذى أوجدها فأوجدته ان صح هذا التعبير !

فى محيط من التطلع الى التجديد تقصر عنه ممكنات الأفراد ، وفى مضطرب من ايجاد تصور شامل لتطوير الأدب العربى فى ضوء الثقافات الأجنبية ، وفى جو خانق دعت الحاجة فيه الى تصحيح مقاييس الشعر بخاصة ، وفنون النثر بوجه عام ، ظهر **عباس محمود العقاد** ·· العملاق الذى ضرب ضربته فتلاقت على قلمه الثقافتان ·· العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، وتجلت قيمته المرحلية فى الاتجاه الى الانسان باعتباره مصدرا للآداب والفنون ، لا الى اللغة لنستقى منها الانسان ·

ولما كان الانسان فى حقيقته « ذاتا » وذاتا حرة ، على اعتبار أن الله هو أعلى الذوات ، لأنه أكثرها حرية على الاطلاق ، كانت الحرية عند العقاد هى الأصل فى فكرة الجمال ، كما أنها الأصل فى معنى الحياة · وتفسير ذلك فلسفيا أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصورة ، ولا سبيل الى ادراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل أو الهيولى ، ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد ، والضرورة عنده معناها التباس المعنوى بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للعيان ·

وهذا الذى يقال عن الحياة فى علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله عن الجمال ، ففكرة الجمال فى الحياة عند العقاد هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون ، معناهما واحد ، ولا يختلف هذا المعنى فى جوهره الدفين وان اختلف فى أوصافه الظاهرة ، بحيث نخلص الى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها ، حينما يعلو على العوائق والقيود ·

وعلى هذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتى الشكل والمضمون فى الأدب ، فالشكل فى الأدب ضرورة ، والأديب الحق هو ذلك الانسان الملهم الذى يوفق لاختيار الأشكال التى تنسينا الأشكال ، وتؤدى عملها فى أن تساعد المعنى على الظهور ، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر

عما وراءها من المعانى والدلالات ٠ وتلك هى غاية التعبير الأدبى ، أن يكون اناء ينضح بما فيه ، ورمزا يدل على ما وراءه ٠ والكلام عما فيه وما وراءه يقودنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل الى الكلام عن جانب المضمون، فعند العقاد أن هذه النظرة فى التوفيق بين الحرية والقيد ، أو فى « تغليب الحرية على الضرورة » هى وحدها الكفيلة بأن تطلق للأديب العنان ، كى يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصويرا أصدق ، فالأعمق والأصدق فى مضمون العمل الأدبى نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة ٠

ومن هنا ٠٠ من قيمتى الأعمق والأصدق على مستوى فلسفة الجمال، خرج العقاد بمنهجه النفسى على مستوى النقد الأدبى ، فهذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أن أدب الأديب انما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه ، واستخراج صورته النفسيه من هذا الأدب ٠ وهذا هو المنهج الذى استخدمه العقاد فى دراسته عن ابن الرومى ، كما يدل عليه عنوان كتابه « ابن الرومى ٠٠ حياته من شعره » والذى استخدمه أيضا فى دراسته عن أبى نواس ، وفى مقالاته عن أبى الطيب وأبى العلاء ٠ وكذلك فى كتب العبقريات التى صدر فيها العقاد عن المنهج نفسه محاولا نأ يرسم صورا نفسية لا سيرا تاريخية سواء لعمر أو لعلى ، لخالد أو للحسين ، لمحمد أو للمسيح على نحو ما رسم صورا نفسية لمن ذكرناهم من الشعراء ٠

ولكن الذى ترتب على رد الجمال الى الحرية عند العقاد ، هو تحول الجمال الى حقيقة ميتافيزيقية معزولة ، تنشد البحث عن الجميل فى ذاته ، دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجى ٠ كما ترتب على استغراقه فى المنهج النفسى ، أنه عزل الأديب عن واقعه التاريخى بل وعن اطار عصره ، ونظر اليه على أنه « شىء فى ذاته » لا علاقة له بالحياة ، ولا صلة لأدبه بالجنس او بالبيئة أو بالقيم السائدة فى عصره ٠ لذلك دعت الحاجة الى منهج اخر جديد يضع فى اعتباره هذه الأبعاد الجديدة ، وبمقتضاه يمكننا أن نفسر اختلاف أدب أمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى ، كما نفسر الاختلاف فى نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة بيئة ، وبالمثل نفسر اختلاف أديب عن أديب ٠٠ وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخى الذى دعا اليه طه حسين واستخدمه بالفعل فى دراسته عن « ذكرى أبى العلاء المعرى » وفى غيرها من الدراسات ٠

ولقد استمد **طه حسين** أصول منهجه التاريخى فى النقد من المدرسة الفرنسية التى تزعمها الناقد الكبير هبوليت تين ، وحرص فيها على

تعريف الأوربيين بعلم التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية ، ومؤدى نظريته ان الانسان من صنع الوراثة والبيئة والعصر ، وبذلك لا يكون الفن صورة للفرد ولا تصويرا للذات ، وانما هو في حقيقته تعبير عن الجنس وعن الزمان والمكان • ومن هنا انطلق طه حسين بمنهجه التأريخى القائم على هذه العناصر الثلاثة : •• الجنس والبيئة والعصر ، والذى لا يعنى بالأدب الا من حيث هو مرآة للمجتمع ، ولا يهتم بالشاعر وحياته الا بالقدر اللازم لفهم شعره • فالانسان بمواهبه ومعنوياته ان هـو الا أثر من آثار البيئـة بمعناها الاجتماعى الواسع ، لا يكاد يفترق عن الحيوان والنبات فى انتفاء الفكرة وانعدام الارادة •

وصحيح أن طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخى بحدوده العلمية الجامدة واطاره المذهبى الجاف ، وانما أدخل عليه بعض الأصول الفنية التى اتخذها معيارا للنقد ومحكا للقيم الأدبية ، ولعل من أهم هذه الأصول •• الصدق الفنى وحرية الأديب • فقد طالب طه حسين الأديب بأن يعبر عن واقع احساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيـود العرف ، وأن ينزل على حكم الوق فى التعبير بلسان العصر ، فلا يصطنع لغة غير لغته ، ولا يتكلف أسلوبا غير أسلوبه ، وانما يستجيب لمشاكل العصر ودواعى التطور •

أقول انه على الرغم من أن طه حسين لم يقف عنـد حدود المنهج التاريخى ، وانما أضاف اليه عنصرى الصدق الفنى وحرية الأديب الى الحد الذى جعله يقول كلمته المشهورة « خسرت الأخلاق وربح الأدب » بمعنى أن حرية الأديب مكفولة ، حتى ولو أدت به هذه الحرية الى مجافاة الأخلاق، فقد كان طه حسـين بمنهجـه التاريخى بمثـابة الوجه الآخر للعقـاد بمنهجه النفسى •• الأخير حصر نفسه فى ظروف الأديب الداخلية •• أعنى ظروف حياته النفسية ، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية •• وأقصد بها ظروف الجنس والبيئة والعصر •

لذلك كان لابد لمنطق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين النقيضين فى مركب واحد ، اذ نصل الى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين طريقة التفاعل الديناميكى بين شخصية الشاعر أو الأديب، وبين واقع بيئته وأحداث عصره • وتلك كانت بداية الدعوة الى المنهج الاجتماعى الذى حمل لواءه **سلامة موسى** ، واستقى خطوطه وملامحه من فلسفته الطبيعية التطورية ، التى تحاول دائما فهم « الجمال » فى ضـوء ادراكها لنشاط « الطبيعة » ، وتسعى باستمرار لتأصيل جذور « الفن » فى صميم « الواقع » وأحشاء « المجتمع» • فعند سلامة موسى أن « الجمال

الطبيعى » هو الركيزة الاساسية لكل « جمال فنى » ، على اعتبار ان الجمال عايه من غايات الطبيعة ان لم نقل انه هو نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة ٠٠

ولكن هل معنى هذا أن الجمال غاية ؟ ٠

يجيب سلامة موسى على ذلك بقوله ، ان من شأن الحضارة البشرية أنها تحيل ما فى الطبيعة من وسائل الى غايات ، فالأوانى والتماثيل واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية ، كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها غايات بل ان اللغة نفسها قد استحالت عند بعض الكتاب الى غاية ، عندما أحالوها الى ايقاع موسيقى وحلاوة لفظ ورشاقة عبارة ٠

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التى تحيل الوسائل الى غايات وترى فى الفن نشاطا فعالا يقوم به الانسان من أجل تغيير الواقع ، انطلق سلامة موسى الى منهجه الاجتماعى فى النقد ، الذى تأثر فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال اميل دوركيم وليفى بريل وغيرهما ، ممن ذهبوا الى أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية ، ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة ٠ ومن هنا ربط سلامة موسى بين « الحياة والأدب » فى كتابه المسمى بهذا العنوان ، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه « الأدب للشعب » ٠

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيرا جامعا قال فيه « ولكن ما دام الأدب فى خدمة المجتمع ، فانه يجب أن يندغم فى مشكلات المجتمع ، ويجب أن يرفع احساسنا الى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير ، وحتى يحيل حياتنا الفردية الى حياة اجتماعية ، تترفع عن الهموم الشخصية الصغيرة ، وتضطلع بالهموم الانسانية الكبرى » ٠

وهكذا نرى أنه على الرغم مما فى نظرية النقد عند سلامة موسى من متناقضات ، اذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تعدم العناصر المثالية الروحية ، فانها فى عمومها نظرية اجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلته بالمجتمع ، وتحرص على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة ، وتجعل الأديب يستهدف بكتاباته صالح الشعب ٠ أو على حد تعبيره : « اللغة والأدب والفن والبلاغة انما هى جميعا فى خدمة الحياة » ، غير أن وظيفة الأدب والفن وهدفهما فى الحياة ، فضلا عن دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه

على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، كلهـا عناصر غفل عنها سلامة موسى ولم يضعها فى الاعتبار ، وبالتالى لم تمكنه من أن يضع مذهبا نقديا كاملا ، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية ، فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدى الجديد الذى يعرف باسم المنهج الأيديولوجى ، والذى يعد محمد مندور بحق رائدا له فى ثقافتنا العربية المعاصرة ٠

وتتجلى القيمة المرحلية لمنهج النقد الأيديولوجى عند **محمد مندور** فى أنه لم يقف عنـد حدود الاهتمام بالموضـوع بل تجاوزه الى العنـاية بالمضمون ، أى الى ما يفرغه الأديب أو الفنـان فى الموضوع من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر ٠ ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما اليه ، واختلاف طريقة معالجته له ٠ ومن هنا رأيناه يفضل التجربة الحية المعاشة على أية تجربة أخرى ، وبخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقعه الانسانى الحاضر ٠

فالمنهج الأيديولوجى الذى دعا اليه محمد مندور هو الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكانا فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعا يسير بالمجتمع نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ، ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون ٠

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام محمـد مندور المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير منهجه النقـدى من المنهج الجمـالى الى المنهج الموضـوعى ، بل والمنهج الأيديولوجى ، فى ضوء الفلسفة الاشتراكية الجديدة ، تلك التى تنادى بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ٠٠ ومن هنا كانت مناصرته لقضـية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ، فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجـديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى ٠٠ أبعد من الحاضر وأفضل وأكثر اسعادا للبشر !٠

وهكذا كانت دعوى محمد مندور فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية ، تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر

تقدما وغاية أكثر شمولا ٠٠ كانت دعوة تكشف عن وجدان متأجج يرغب فى تثفيف الكتل الاجتماعية التى تضغط عليها الرجعية بقيمها البالية ، بغض النظر عن اطار هذه القيم الروحية ، ولكن الدعوة الى الجوهر أقرب الى التعميم النظرى منها الى التخصيص التطبيقى ، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا : فضلا عن أنه لم ينكر فى ضوء تصوره الأيديولوجى لنظرية الأدب ، أن وظيفة الأدب جذرية تماما ، على الرغم من تداخل هذه الوظيفة مع كل وظائف العلوم الانسانية التى تميل بطبيعتها الى التعميم ، لذلك كان لابد من تحديد مفهوم الاشتراكية - لا جوهرها - تحديدا أكثر وضوحا وأشد مباشرة ، لأنه اذا كان الأدب تعبيرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع وحتمية تطوره ، فهل هو تعبير ديالكتيكى يتفاعل مع الأصل والجذور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالى يصبح له دوره المحدد فى الحياة ، وموقفه الواضح من المجتمع ؟

والاجابة على هذا السؤال اجابتان أو هما اجابة واحدة ، ولكنها ذات وجهين هما وجه التطبيق الاشتراكى الذى كان محمد مندور بحق جوهره الفكرى الأصيل ، أحد هذين الوجهين هو الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف ، والآخر هو الاتجاه الذى يأخذ بها على المستوى الواقعى الملتزم ، الأول تزعمه لويس عوض وتبلور الثانى على يد محمود أمين العالم ٠

أما الاتجاه الأول ، فقد بدت ارهاصاته النقدية تتضح فى كتابات **لويس عوض** الأولى وبخاصة مقدماته لقصيدة شيلى « بروميثيوس طليقا » ولمقالات « فى الأدب الانجليزى الحديث » ولديوان « بلوتولاند » تلك المقدمات التى عبر فيها عن مفهومه الاشتراكى ، الذى يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية ٠

غير أنه اذا كان قد أعلن فى بيانه « الانسانية الجديدة » عن اتجاهه الى مفهوم انسانى عام ومجرد للأدب والفن ، مفهوم لا يقتصر على حدود الموقف الاجتماعى بل يتعداه الى الانسان بوجه عام ! « الانسانية بحاجة الى العقل والى الخيال والى الرمز والى الوجدان والى الواقع والى ما تحت الواقع ٠٠ الانسانية بحاجة الى كل شيء يجدد الحياة فيها ! » ، فاننا نراه فى مرحلته الأخيرة ٠٠ فى كتابه عن « الاشتراكية والأدب » وفى التطبيقات الواقعية التى يقدمها فى دراساته النقدية ، نراه يركز اهتمامه نحو

توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكى وفلسفتنا الجديدة ، كما نراه ينادى بفكرة الأدب الايجابى الهادف أى الأدب القائد للمجتمع – ولكن ٠٠ مع اعقام لمفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون على الأخص – ويعيب السلبية والغيبية والرومانسية على كثير من الكتاب ٠ وينادى بأن الاشتراكية لابد أن تتسع فيما بين قطبى المادية والروحانية لكل المعانى الانسانية الكبيرة ، ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذى سار فيه كل من **الدكتور عبد الحميد يونس** فى دراساته عن الأدب الشعبى، التى ربط فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط بين غاية الأديب واحتياجات المجتمع ، **والدكتور عبد القادر القط** فى دراساته عن الأدب المصرى المعاصر ، التى تحدث فيها عن السلبية فى القصة المصرية ، **والدكتور على الراعى** فى تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعى على دراساته فى الرواية المصرية ، **وفؤاد دوارة** فى كلامه عن الرومانسية فى كتابه عن النقد المسرحى ٠

قلت أن لويس عوض فى اتجاهه نحو تهديف الأدب وتوظيفه لخدمة فلسفتنا الجديدة ولقيادة الانسان فى المجتمع ، كان يحرص دائما – على حد تعبير أحد الماركسيين – على اعقام مفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون بوجه خاص ، فعنده أن الاشتراكية عندما تكون « فكرة انسانية أولا وقبل كل شىء ٠٠ وبحكم أنها كذلك ، فأهم خصائصها الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التى لا تعرف الحدود » ، وعلى ذلك فاذا كان الفن للفن والأدب للأدب والعلم للعلم خرافات ابتكرها المثاليون ليحموا أنفسهم من عدوان الماديين ، فبالمثل الفن للمجتمع والفن الهادف ، والفن ذو الرسالة ، وغيرها من خرافات ناجمة عن هذا الفصل المصطنع بين المادة والمثال ، وبين الجزئى والكلى ! لذلك كان لابد لهذا الاتجاه «المغقوم» من أن يناضل نضالا مريرا حتى يضرب ضربته فيثبت وجوده ويتولى مكان الصدارة فى حركتنا النقدية المعاصرة ٠ وهذا ما حدث بالفعل فى المعركة القصيرة والرهيبة التى دارت بين لويس عوض وبين محمود أمين العالم ، وكان موضوعها حرية الناقد وحرية الأديب ٠٠ فالدكتور لويس عوض لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبى ، وانما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبى والفنى قبل ضميرهم السياسى ، ومعنى هذا انه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على الثورة أكثر من الفنان ، حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفنى ورصد ظواهره الى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعى ٠

وهذا ما رد عليه **محمود أمين العالم** ردا دافع فيه عن حرية الفكر النقدى دفاعا حارا وحادا ، على اعتبار أن حرية الابداع الأدبى لا يجوز لها أن تحجر على حرية الناقد بأى حال من الأحوال ، فبالمقدار الذى يكون فيه الأديب حرا وبالمعنى الذى يمارس به هذه الحرية ، لابد للناقد أن يكون حرا هو الآخر ، وليس الحجر على حرية أحدهما الا حجرا على حرية كليهما ، بل ان حرية الابداع من حرية النقد ، وحرية النقد من حرية الابداع ، ولا حرية لأحدهما بغير حرية الآخر ، وبذلك يمكن تحديد قضية العلاقة بين الأدب والنقد على أســاس أنهما مظهران حقيقيان من مظاهر الثقافة ، ثم على أساس أن يكون لكل أديب أو ناقد موقف معين من العملية الاجتمــاعية ٠

والذى يهمنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفى الواقعية الاشتراكية ٠٠ الاشتراكية بمعناها العقائدى الهادف ، والاشتراكية بمعناها التقدمى الملتزم ، لم تقف عند هذا الحد بل تعدته عند محمود أمين العالم الى اعادة النظر فى وظيفة الأدب والفن ، وموقفهما من واقع تجربتنا الاجتماعية ٠ فعند الناقد الملتزم أن الأدب والفن ان هما الا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة ، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحيـــاة من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة ، فان النقد هو الآخر لابد له أن يشارك فى هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة ، فالمسيرة النقـدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحيــاة معا فى تفاعلهما وترافدهما ، تفاعلا وترافدا ينطويان على معنى التكامل والالتزام ٠

وموقف محمود أمين العالم من هذا الواقع الاجتماعى ، هو موقف من يؤمن بأن الأدب قوة فعالة فى صياغة الحياة وفى تنمية القيم وفى تقدم المجتمع ، وبالتالى موقف من يؤمن بأن النقد لابد وأن يكون حارسا على المجتمع ٠٠ حارسا على ما فيه من قيم تقدمية ، حريصا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار ٠ وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكرى واخصاب القيم الجديدة وتعميق الحرية على جانبى النقد والابداع ، وتحمل مسئولية الأدب الذى ينمو نموا داخليا ، ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة تعمل على إنقاذ الفرد من براثن الاستغلال ، وتصبح علامة على الصحة ، ونقضا للتفسخ ، ورحلة من الضياع الى الثورية ، وهو ما عبر عنه بأنه « خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة الى رقابة الأدباء والفنانين أنفسهم ، وهى غاية الغايات فى حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة ٠ فكما تعلو رقابة جماهير الشعب على أجهزة

الدولة تعلو كذلك رقابة الأدباء على أنفسهم ، مرتبطين بقيم الثورة الاجتماعية ارتباطا واعيا مسئولا » .

والذى نخلص إليه الآن من هذا الموقف الذى انتصر له العالم ، هو أنه قد أصبح علما على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته ، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله . وهو الاتجاه الذى يضم كلا من **عبد العظيم أنيس وعباس صالح وبدر الديب ولطيفة الزيات وعبد المنعم تليمة ، وسامى خشبة ، وصبرى حافظ** ، والناقد الأديب .. **بها طاهر** .

الى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدها التطورى ، فى محاولتها بلورة الفكرة النقدية على أساس نظرى واضح ، وصياغة مفهومى الأدب والفن صياغة مذهبية شاملة ، ووصولها فى آخر الأمر الى المرحلة التى يصبح فيها الأدباء رقباء على أنفسهم رقابة الوعى والمسئولية والالتزام الحر . والذى يحسب لنظرية النقد فى تطورها المرحلى خلال تاريخ نهضتنا الثقافية ، هو أنها استطاعت لأصالة فيها وحياة أن تشكل متصلا ديالكتيكيا واحدا ، كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل جميعا ، فلا يجعل كلا منها قفزة غير مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة .

هذا الحس الديالكتيكى الواعى الذى اتسمت به نظرية النقد فى أدبنا المعاصر ، من طوالع عصر النهضة حتى الوقت الحاضر ، هو الذى جعلنا نضع فى الاعتبار كل من أسهم فى بلورة النظرية ، ومحاولة صياغتها فى اطار مذهبى ، فهذه المحاولة هى بصمات فكر صاحبها على جبين النظرية وهى فى الوقت نفسه موجة فى تيار كبير يشملها ، ويعبر عن حاجتنا العربية الملحة الى نظرية عامة فى النقد ، تصدر عنها كافة المناشط الأدبية والفنية ، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة .

ومن هنا كان اغفالنا لبعض النقاد ممن لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التى لا تجعل منهم نقادا ، بقدر ما تجعلهم بحاثا يصدرون عن ثقافتهم الخاصة وفكرهم الذاتى ، دون أن يشكلوا خيطا فى النسيج أو مرحلة على الطريق . فهم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة النقدية دون أن تعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها هذه الحياة .

هؤلاء النقاد هم جيل الجامعيين الذين أسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا النقدية ، فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينه . التى تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية ، أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات . ولعل أهم هذه الاتجاهات وفى طليعتها هو « اتجاه النقد الموضوعى » الذى تبناه **الدكتور رشاد رشدى** ، واستقاه من نظرية المعادل الموضوعى فى تفسير العمل الفنى ، التى قال بها الشاعر والناقد الانجليزى ت . س . البوت ـ وقد ضم هـــذا الاتجاه تلامذة الدكتور رشاد رشدى وبعض أساتذة الأدب الانجليزى . من أولئك وهؤلاء **الدكتورة فاطمة موسى والدكتور فايز اسكندر والدكتور أمين العيوطى والدكتور سمير سرحان والدكتور عبد العزيز حمودة والدكتور محمد عنانى** ثم **فاروق عبد الوهاب** أصغرهم سنا وأكثرهم نشاطا وانتاجا . ويلى هذا الاتجاه فى الأهمية « اتجاه النقد الاجتماعى » للأدب والفن ، ولكنه المفهوم الاجتماعى بشكله العام ومعناه الواسع ، الذى يلتقى عنده كل من يرى أن الأدب فى جوهره نشاط اجتماعى ومرآة تعكس واقع المجتمع ، ورواد هذا الاتجاه هم **الدكتــور عبد العزيز الأهوانى والدكتــورة سهير القلمــاوى والدكتور شكرى عياد والدكتور أحمد كمال زكى** وأخيرا **د . عبد المحسن بدر** . والاتجاه الثالث فى ترتيب الأهمية هو اتجــاه النقد الوجودى ، لا الوجودية فى صورة وجدان فردى منعزل ولكنها الوجودية بمفهومها التقدمى المتطور ، الذى تبلور أخيرا فى نظرية الالتزام عند جان بول سارتر ، وقد تمثل هذا الاتجاه فى مؤلفات **الدكتور محمد غنيمى هلال** التى أكد فيها « فكرة الموقف » وفى كتابات **أنيس منصور** الذى كان أول من دعا الى النقد الوجودى بعامة ثم **الدكتور محمد القصاص** فى محاضراته ومقالاته وأخيرا **الدكتور عبد الغفار مكاوى وعبد الفتاح الديدى ومجاهد عبد المنعم مجاهد** . والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو « اتجــاه النقد النفسى » الذى يتبنى فكرة التفسير النفسى للانتاج الأدبى على أساس من شرح العلاقة بين علم النفس والأدب ، لا شرحا فنيا كالذى رأيناه عند العقاد فى دعوته الى نظرية « الفحص الباطنى » وليس شرحا لغويا كالذى شاهدناه عند أمين الخولى فى ربطه بين البلاغة وعلم النفس ، ولكن شرحا علميا يقوم على الأسس الموضوعية التى جاءت بها مناهج علم النفس الحديث، ومن هنا كان **محمد خلف الله أحمد** بكتابه « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » ، رائدا لهذا الاتجاه ، الذى يبين أهمية التحليل النفسى واللاشعور ، ويأخذ بنظرية النماذج والطبائع ، ويضع ناحيتى النفس والذوق فى مكانهما الجوهرى عند محاولته وضع تعريف علمى للأدب .

وهو الاتجاه الذى سار فيه كل من **الدكتور محمد النويهى** فى كتابه عن « وظيفة الادب » وثقافة النـــاقد الأدبى ، وفى دراسته عن « نفسية أبى نواس » وشخصية بشار ٠ ثم **الدكتور عز الدين اسماعيل** فى كتابه عن «التفسير النفسى للأدب» ، وقد يصح لنا أن نضع المرحوم **أنور المعداوى** فى هذا الاتجاه بدراساته عن « منهج الأداء النفسى فى الشعر » وتطبيقه لهذا المنهج على الشاعر على محمود طه ٠ وربما كان آخر هـذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد الشارح » الذى يحصر نفسه فى النص الأدبى ، ليتناوله بالشرح والتفسير ، والكشف عما فيه من نواحى الابداع ، وهو الاتجـاه الذى نجد أصوله فى محاولات النقد العربى القديم ، والذى طوره وأحياه فى ثقافتنا الحاضرة المرحوم **أمين الخولى** ومن ورائه **الدكتورة بنت الشاطىء والدكتور شوقى ضيف والدكتور حسين نصار والدكتور ماهر حسن فهمى وفاروق خورشيد** وبعض أساتذة كلية دار العلوم ٠

على أن هذه الدوائر المنعزلة والاتجاهات الناتئة ، التى جاءت لتعبر عن ذوات أصحابها وثقافاتهم الخاصة ، **دون أن تخضـع لمنطق التطور** أو ترتبط بحركة التاريخ ، ما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنظرية النقد فى أدبنا المعاصر ، فالأصالة الكامنة فى محاولات النقد العربى ، حررتها من هـذه النظرات الجزئية ، التى جاءت محدودة بحـدود الوعى الفردى ، ومكنتها من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية فى اقامة النظـرة الكلية العامة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى فى آن ، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد ٠ **وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة فى الكتابات الشابة والمثقفة ، التى رأيناها فى كتابات** رجاء النقاش وغالى شكرى وأمير اسكندر من ناحية ، وفى كتابات جلال العشرى (**ان جاز** لى أن أضع اسمى فى هذا الكتاب) من ناحية أخرى ٠

فالشطر الأول على الرغم من كتاباته الجادة وانجـازاته الحقيقية ، **الا أنه** فى صحيحه جاء استمرارا وقد أقول تطويرا لجيل الرواد ، الذى سبقه واتخذه كتاب هذا الجيل مصابيح على الطريق **فرجاء النقاش** استمرار للمنهج الأيديولوجى عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويره فى ضوء المفاهيم الذوقية والجمالية الحـــديثة ، **وغالى شكرى** اســتمرار للواقعية الاشتراكية التى رأيناها عند لويس عوض مع محاولات واضحة للخروج بهـا من حدود النزعة الدوجماطيقية ، **وأمير اسـكندر** استمرار لمفهوم الالتزام بمعنـاه النقدى عنـــد **محمود أمين العـالم مع محاولات مخلصة** لاستخدام المرونة فى تطبيقاته النقدية ٠

وعلى الشطر الآخر من كتاب هذه الموجة النقدية الجديدة ، يجيء كاتب هـذا الكتاب بمحاولاته التعرف على كنه النقـد العـربي وجوهره الأصيل ، من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية ، التى ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الأجنبية · وهو اذ يصدر فى محاولاته النقدية عن ارهاصات النقد الأولى التى قام بها نقاد العرب القدامى ، وعن مزايا اللغة العربية وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير ، انما يفعل هذا فى ضوء ثقافة أجنبية هادفة ، وفى ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة ، وهذا ما عبر عنه بمفهومى الأصالة والمعاصرة :·· الأصالة فى أن نصـدر عن ذواتنا الحقيقية لا عن غيرها من الذوات،والمعاصرة فى أن نحيا تجربتنا الواقعية دون أن نقطع صلتنا بتراثنا الماضى ، ودون أن ننعزل عن العالم من حولنا ·

تلك هى أبعاد نظرية النقد فى حياتنا الثقافية ، وتلك هى خريطتها الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة · وهى كما رأينا لم تكن وصفة جاهزة وجـدناها على قارعة الطـريق ، ولكنها كانت وليدة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما فى معانى الجهد من محاولات ، والمكابدة من أخطاء ، والمعاناة من نواقص · واذا كنا فى رحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية عامة فى النقد ، لم نعدم مثيلا لحالات انعدام القيم واختلاط المعايير ، نتيجـة لفوضى النقد وفوضى الافرازات الاجتماعية الكثيرة التى تخرج متنكرة على هيئة أدب وفن ، وهى الفوضى التى أشرنا اليها فى مطلع هـذا المقال ، فما ذلك الا تعبير غير صحى عن حالة صحية ، هى حالة التنفس الفنى التى يمر بها مجتمعنا بعد أن ظل أحقابا طويلة حبيس دهاليز الصمت ، وهى أيضا حالة التنفيس النقدى ، التى يحاول هذا المجتمع عن طريقهـا أن يخرج من تقوقعه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصـادرته فكريا وحياتيا داخل سراديب الظلام ·

لذلك كان لابد لانساننا الاشتراكى الصاعد من أن ينفس ويتنفس ، كى يستعيد احساسه بالحرية والمسئولية ، وبمزيد من الارتباط بالحركة والفعل ، وبمزيد من المشاركة فى صياغة الواقع من جديد ·· صياغته أدبيا وفنيا ونقديا فى وحدة فكرية شاملة ·

جلال العشرى

في الفكر الفلسفي

- فلسفة الوعي الكوني
- فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة
- شاهد على هذا العصر

فلسفة الوعى الكونى

* أما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية، واما أن ننفى عنـه الوعى وننفى عنه الوجود لأنه لا كمال بغير علم بالنفس ، فضلا عن العلم بالموجودات ٠

فمن فكر فى الله فكر فى ذات ٠
ومن آمن بالله آمن بذات ٠

مؤرخ الفلسفة هو على نحو ما فيلسوف ..

أقول هذه العبارة فى مطلع كلامى عن كتاب « الله » للأستاذ العقاد ، لأنه اذا كان الكتاب ، كما وصفه الأستاذ « كتابا فى نشأة العقيدة الالهية منذ اتخذ الانسان ربا الى أن عرف الله الأحد ، واهتدى الى نزاهة التوحيد » فلا أقولها همسا ، وانما أصرخ بها فى وجه من ابتلى بهم العقاد من المشوهين نفسيا وعلميا ممن حاولوا أن ينتقصوا من قدر الرجل ، فوصفوه بأنه مؤرخ أو بأنه دائرة معارف ، أو بأنه عارض للثقافة الغربية ، الى آخر هذه الأوصاف التى ان دلت على شىء ، فانما تدل على سوء الفهم أو على سوء النية أو على الاثنين معا .

لا .. لم يكن العقاد مؤرخا ولا كان دائرة معارف ، وانما كان مثقفا بالمعنى الكامل لكلمة ثقافة ، والذى يعنى الاحاطة بكل شىء .. من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى الفن والنقد والدين ، فضلا عن أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث . على أن العقاد فى هذه الجوانب المتعددة من ثقافته العلمية والأدبية والفلسفية ، لم يقف عند التقبل البحت ولا اكتفى بالتحصيل الخالص ، وانما مزج معارفه بالعقل الوثاب والقلب الجياش والحس المرهف ، على نحو مكنه من أن يجمع فى شخصه بين الأديب والناقد ، بين الشاعر وعالم الأخلاق ، بين الفيلسوف ورجل الدين مع استحالة فصل الواحد من هؤلاء عن الآخرين ، اذ يكمل بعضهم بعضا على نحو ما تكتمل فى المأساة أضلاعها ، فلا يكتفى فى مشاهدتها بالنظر الى ضلع واحد واغفال بقية الأضلاع .

ونحن فى تناولنا لكتاب « الله » ، لابد لنا من أن نتناوله فى ضوء هذه الاعتبارات العقادية ، والا فهمناه فهما قاصرا ، ووقعنا فى ذات الخطأ الذى

وقع فيه الكثيرون ممن لم يروا فيه الا كتابا ·· « فى تاريخ العقيدة ، يتناولها من العصور البدائية ، ويتنقل بها الى ظهور الأديان السماوية ، وينظر فى مذاهب الفلاسفة والعلم الحديث » · ولو صدق هذا الكلام على كتاب « الله » لكان أولى به أن يصدق على كتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » وهو الكتاب الذى أرخ فيه **برتراند رسل** للفلسفة ، منذ نشأة المدنية اليونانية قديما ، حتى الوضعية المنطقية فى العصر الحاضر ، ولكنه التاريخ الذى نخرج منه برأى رسل فى شتى مشكلات الفلسفة ومذاهب الفلاسفة فضلا عن نظرته الخاصة الى تيار الفكر الفلسفى ، وكيف انه جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع ، وأن موجاته جميعا تكون متصلا تاريخيا واحدا ·

ولكان أولى به أن يصدق أيضا على محاولة الأستاذ **يوسف كرم** فى اقامة مذهب فلسفى ، وهو المذهب الذى استخلص مبادئه المنطقية ومعانيه الميتافيزيقية من خلال تأريخه للفلسفة اليونانية وفلسفة العصور الوسطى والفلسفة الأوروبية فى العصر الحديث ·· « اذ أننا نعتقد أن مؤرخ الفلسفة فيلسوف أيضا · وأنه لا يليق به أن يضع نفسه موضع الببغاء ، فتقتصر مهمته على حكاية أقوال الفلاسفة دون عناية بتدبرها والحكم فيها » ·

ولصدق أخيرا على كتاب « تهافت الفلاسفة » للامام **الغزالى** ، وهو الكتاب الذى فند فيه مذاهب الفلاسفة ، وكشف عن تهافتها وأوجه النقص فيها ، عارضا آراءه الخاصة من خلال استعراضه لهذه الآراء ، حتى لم ير العقاد فى المشرق والمغرب من هو أرجح فكرا وأصفى عقلا وأقوى « دماغا » من هذا الامام الجليل · ونحن من جانبنا نستطيع أن نصف العقاد بما وصف به الغزالى لأنه هو الآخر : « يناقش مذاهب الفلسفة مناقشة العقل الذى يعلو عليها ويفهم ما فات أصحابها أن يفهموه ، وليست مناقشته لها كمناقشة القاصرين عن فهمها والنفاذ الى براهينها والقدرة على استكناهها ، فهو لم ينفض قط فكرة لأنه عاجز عن فهمها ، وانما ينقضها لأنه قادر على فهمها ونقدها وتكميلها بالاضافة اليها أو التعقيب عليها » ·

وهنا فى هذا الاطار ·· اطار النقد الفلسفى ·· نستطيع أن نضع العقاد كما وضع هو الغزالى ، وأن نقول فى كتابه « الله » ما قاله فى « كتاب التهافت » · على أنه اذا كان العقاد لم تساعده الظروف فى اقامة مذهب فلسفى ، فان من المستطاع الوقوف على عناصر هذا المذهب فى كتابه · واذا كان تجنيا على الرجل أن نضع آراءه فى صورة تركيبية لمذهب فلسفى ، فلا أقل من أن نحاول تأويل فكره تأويلا فلسفيا ·

هل الايمان ضرورى ؟

شأن كل فيلسوف كبير يحاول أن يشيد نسقا فلسفيا بادئا بمجموعة من المصادرات المسلم بصحتها منذ البداية ، ثم ينتقل بطريقة استنباطية الى ما يترتب عليها من نتائج ، فتكون هذه النتائج هى النظريات ، استهل العقاد كتابه عن « الله » بأن ثمة حاسة دينية بعيدة الغور فى طبيعة الانسان ، وأن الانسان لا يمكنه أن يستقر وسط هذه العوالم بغير ايمان . فاذا كان الانسان قد وجد فعلا وسط هذه العوالم ، وكان الايمان هو الحالة التى يتطلبها منه وجوده ، اذن « فضعف الايمان شذوذ يناقض طبيعة التكوين ، ويدل على خلل فى الكيان » .

وشأن كل فيلسوف أصيل يبحث عن الأسباب الأولى والغايات الأخيرة ، استأنف العقاد كلامه بالسؤال عن أصل العقيدة الدينية ، فاذا كنا قد سلمنا بأنها نزعة متأصلة فى كيان الانسان وشىء داخل فى صميم تكوينه ، فما هو الباعث فى الطبيعة الانسانية الى طلب العقيدة ، وهل يلزم أن يكون باعثا واحدا أو يجوز أن يرجع الى بواعث كثيرة ؟ ولكى يجيب العقاد على هذا السؤال ، فند جميع المذاهب التى قيلت فى تعليل أصل العقيدة الدينية أو تعليل نشأتها الأولى ، ثم عقب عليها بأن « جملة ما يقال فيها أننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويغنينا عن التطلع الى غيره » .

فبعضهم يرى أن الأساطير هى أصل العقيدة بين البدائيين ، ولكن ليست كل أسطورة عقيدة ، وان كانت كل عقيدة فى الجاهلية الأولى قد تلبست ببعض الأساطير ، ورد العقاد على هذا الرأى « أن الانسان يسمع الأسطورة ولا يتدين بها ، ويتدين بالعقيدة ولا يلزم من ذلك أن تصطبغ أمامه بصبغة الأساطير » .

ويذهب تايلور الى أن صفة الاستحياء Animism هى الأصل فى نشأة العقيدة ، فالانسان الأول كان كالطفل فى تخيله للأشياء وتمثله لها فى صور الأحياء ، فالنجوم والرياح والسحب كلها أرباب حية تشعر وتسمع وتطلب ما يطلبه الكائن الحى ، ومن هنا كان شعوره نحوها شعور الرهبة والرغبة ، وموقفه منها موقف الاسترضاء بالدعاء والصلاة . أما هربرت سبنسر فيذهب الى أن الانسان الأول كان يؤمن بحياة الأرباب لأن عبادة الاسلاف هى أقدم العبادات ، ولأنه كان يرى أطياف الموتى فى المنام فيظن أنها باقية وأنها على قيد الحياة . ويذهب غيرهما الى أن السحر هو

أصل العبادة وأصل الشعائر الدينية ، ولكن طبيعة السحر غير طبيعة العبادة في أساسها « فليس لنا أن نزعم ان الناس سحروا ثم عبدوا بل يحق لنا أن نزعم أنهم قد عبدوا ثم سحروا ، لأن السحر اختراع لا معنى له ، ما لم يسبقه ايمان بالمعبودات التى يروضها السحرة ويخافها العباد » ٠

بعد الكلام عن علماء المقابلة بين الأديان ، ممن يردون العقيدة اما الى الأساطير أو الى الارواح ، يبقى كلام ناقدى الأديان ممن يعللون العقيدة الدينية بضعف الانسان بازاء مظاهر الكون ، وشعوره بالحاجة الى قوة يعتمد عليها مما دفعه الى الايمان باله قادر ، ورد العقاد على هؤلاء أن معدن الايمان ليس من معدن الضعف فى الانسان ، بل تعظم العقيدة فى الانسان على قدر احساسه بعظمة الكون ٠ « واذا رجح القول بأن العقيدة « ظاهرة اجتماعية » يتلقاها الفرد من الجماعة ، فليس الضعف اذن بالعامل الملح فى تكوين الاعتقاد » ٠

وبناء على ترجيح القول بأن العقيدة ظاهرة اجتماعية ، وعلى أساسها يجب أن نعتمد فى تفسير نشأة الأديان ، يناقش العقاد رأى **فرويد** باعتباره قريبا من رأى هؤلاء الذين يردون العقيدة الدينية الى شعور الخوف ثم ينزعون بها نزوعا اجتماعيا ، ذلك لأن حب الله عند فرويد هو بمثابة الحب الجنسى فى حالة التسامى ٠ ويناقش أيضا رأى **برجسون** فى رده العقيدة الدينية الى مصدرين ٠٠ أحدهما اجتماعى لفائدة المجتمع أو النوع كله ، والآخر فردى يمتاز به ذوو البصيرة أو الالهام ٠ هذان المصدران ٠٠ الحاسة الدينية الاجتماعية والحاسة الفردية التى تصلنا بما يسميه برجسون « دفعة الحياة » هما منبعا الأخلاق والدين ٠ ويناقش أخيرا رأى العلامة **ماكس موللر** الذى يذهب الى أن « البصيرة » هبة عريقة فى الانسان ، وان الاحساس بروعة المجهول وجلال الأبد هو علة التدين ٠ أقول ان العقاد يناقش الفروض التى وضعها أولئك وهؤلاء جميعا ليخلص الى أن ٠٠ « جملة ما يقال فيها أننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويغنينا عن التطلع الى غيره » ٠

ولكن هل يغنينا هذا عن معرفة رأى العقاد ؟ بالطبع لا ، اذن فما هو رأى العقاد ؟

رأى العقاد ان العقيدة هى ترجمان الصلة بين الكون والانسان ، وأن الصلة بين الكون وموجوداته ماثلة فى جميع الموجودات ، وأن « الوعى » لا يخلو من ترجمان لهذه الصلة لا يحصره العقل ، لأن « الوعى » سابق « للعقل » محيط به غالب عليه ٠ وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله :

« ويبقى بعد ذلك أن الوعى أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الانسانية منذ نشأتها الأولى • ونعتقد أن « الوعى الكونى » المركب فى طبيعة الانسان ، هو مصدر الايمان بوجود الحقيقه الكبرى التى تحيط بكل موجود » •

اذن فقد ثبت لنا أن الايمان أمر ضرورى ، وانتقل بنا الكتاب من ضرورة الايمان الى السؤال عن وسيلة الايمان •

فما وسيلة الايمان ؟

وسيلته كما أسلفنا هو « الوعى الكونى » المركب فى طبيعة الانسان، فاذا كان العلماء قد عرفوا شيئا اسمه الغريزة النوعية ، بل شيئا يسمى غريزة الجماعة ، فالوعى الكونى شيء من قبيل الغريزة الكونية أو السليقة الكونية، أى أنه شيء يجانس « الحقيقة الكونية » نفسها ولا يقل عنها فى درجات الثبوت واليقين • « فاذا قال لنا قائل اننى أحس « الحقيقة الكونية » أو أحس خالق الكون ، فلا ينبغى أن نكذبه لزعمنا أن الحقيقة الكونية مستحيلة وأن الوعى الكونى مستحيل » •

فاذا عدنا وسألنا وما الوعى الكونى ؟ كان جواب العقاد أنه : « ملكة قابلة للترقى والاتساع » أو هو ملكة وجدانية أشبه بما يسلكه المتصوفة فى أذواقهم ومواجيدهم •

هل يفهم من هذا أن العقاد ينكر الحواس ويتنكر للعقل ولا يتخذهما أداة للمعرفة ؟ الواقع أن شيئا من هذا أو ذاك لا يمكن نسبته الى العقاد ، فان احترامه لشهادة الحواس وتقديره لاستدلال العقل مسألة لا شك فيها، كل ما هناك أنه يصل بهما الى أقصى ما يستطيعان أن يقدماه فى مجال البحث والمعرفة ، ثم يتخطاها الى ما بعدهما •• الى الوعى الكونى •

فالوعى الكونى لا يرفض الحواس ولا العقل ، لا ينكر نتائج العلم ولا معطيات الفلسفة ، ولكنه يحيط بهما ويستغرقهما جميعا أو يعلو عليهما دوو أن يتعالى • وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « أن الوعى الكونى حقيقة يستلزمها العقل وتؤكدها المشاهدة فى كل زمن وفى كل موطن وفى كل قبيل » •

ومعنى هذا أن العقاد يذهب الى أن الحواس والعقل لا يكفيان فى الوصول الى الحقيقة ، لأن الحواس تدرك ولا تعرف ، والعقل يبرهن

ولا يعرف ، والحقيقة أكبر من أن تدرك بالحواس ، وأعمق من أن يبرهن عليها بالعقل ، وأجدر بأن تعرف عن طريق الوعي الذى يجعلنا نحياها ونعيش معها ونتصل بروح روحها ان صح هذا التعبير ٠٠ « فالموجودات اذن غير محصورة فى المحسوسات ، ومن الواجب أن نسلم بقيام موجودات لا تحيط بها الحواس والعقول ٠ لأن انكارها جهل لا يقوم عليه دليل . ولأن وجودها ممكن وليس بالمستحيل » ٠

بعد أن عرفنا مكانة الوعي من الحواس والعقل ، ينبغى أن نعرف مكانته من الشعور ، فهل الوعي هو الشعور أم هو غيره ؟

الواقع أن الوعي ليس هو الشعور تماما وانما هناك فارق بينهما ، وهو فارق لا فى مجرد الدرجة بل وفى وظيفة كل منهما فى الادراك ، اذ بينما يغلب على الشعور الأحاسيس النفسية يغلب على الوعي المعـــانى الذهنية ، وبينما يظل الشعور كالمرآة التى تعكس عليها المدركات ، يحاول الوعي أن يستغرق هذه المدركات وأن يعلو عليها ٠٠ فالشعور مقصور على التقاط المعقولات وامرارها فى تياره ، أما الوعي فقادر على تعقل هذه المعقولات ذاتها ٠ ومعنى هذا أن العقل لا يمكنه الا أن يدرك المعقولات وهى تنساب فى تيار الشعور ، بينما العقل يمكنه أن يعقل ذاته فى حالة الوعي ٠٠ لأن انعطاف العقل على ذاته ، وحضور المعقولات أمامه ، هو ضرب أعلى من الشعور أو هو ادراك فائق للشعور أو هو هذا الوعي ٠ وعلى ذلك لا يمكننا أن نفصل بين الوعي والشعور أو أن نباعد بينهما ، لأن كلا منهما لا ينفصل عن الآخر ، ولا يمكن أن يفهم فى استقلاله عنه ، فليس الوعي مغايرا للشعور بل هو مجانس له ، وليس أدنى بل هو أعلى أو هو كما جاء فى عبارة الفيلسوف **وليم جيمس** : « ادراك فائق للشعور » ٠

وهنا نرى العقاد يؤكد أن رأيه فى « الوعي » أقرب الى الشعور منه الى أى شيء آخر ، على ألا يكون معنى هذا الشعور التأثر الوجدانى العابر أو الانفعال العـــاطفى العارض ، بل معنـــاه الحساسية النفسـية والبديهة الذهنية والالهام الروحى ٠ كما رأيناه هناك يؤكد أن « وعيه » فيه عنصر الفكر بل يحاول الاعلان عن نفسه فى الفكر ، بل يسعى الى أن تكون له صورة فكرة ومن هنا وهناك نرى أن « الوعي العقادى » ان هو الا ادراك شامل وعميق كامل وعام ، لا يقتصر على أن يضم فى طياته طرق المعرفة المتعددة من معطيات الحواس الى استدلالات العقل الى مدركات البديهة ، بل يضيف اليها هذا « الوعي الكونى » الذى يمنحنا الطاقة الروحيـة والدفعة الحية ، فيجعل من الانسان على حد تعبير برجسون : « تلقـائية

روحية واعية » ، ويحدث نوعا من « التضامن » بين الذات العارفة وموضوع المعرفة ، أو بين الشخص المدرك والشيء المدرك ، أو بين ما هو متحقق فى الأعيان وما هو متصور فى الأذهان على حد تعبير الاسلاميين .

وهذا ما عناه العقاد بقوله : « ان الحس والعقل والوعى والبديهة جميعا ، تستقيم على سواء الخلق حين تستقيم على الايمان بالذات الالهية ، وان هذا الايمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليقة ، يعقله المؤمن ويدين به المفكر ويتطلبه الطبع السليم » .

فهذه العبارة الجميلة والجليلة معا ، ان أكدت شيئا فانما تؤكد ما ذهبنا اليه من أن العقاد انما يصدر فى فلسفته عن طاقة دينية أصيلة ، يتصل بحقائق الأشياء اتصالا واعيا ومباشرا .

على اننا اذا كنا قد عرفنا أن الايمان أمر ضرورى ، وعرفنا بعد ذلك ما وسيلة الايمان ، فليس يبقى أمامنا الا أن نعرف موضوع الايمان .

فما موضوع الايمان ؟

موضوع الايمان هو الله .

وما الله ؟ أهو موجود ؟ وان كان موجودا فما الدليل على وجوده ؟ أهو الدليل الكونى ؟ أم هو الدليل الوجودى ؟ أم هو الدليل الغائى ؟ أم هو غير ذلك من الأدلة التى لايخرج عنها الفلاسفة والمدرسيون ولا غيرهم من محترفى الفلسفة ، وكلها تخفق ولا تفضى الى شيء .. وسبب اخفاقها انها اذ تعتمد على العقل وتتخذه وسيلة للمعرفة ، تنظر الى الله على أنه « موضوع » لا على أنه « ذات » ، فتحاول أن تثبته كما لو كان معادلة رياضية ، وتحاول أن تبرهن عليه كما لو كان نظرية فى الهندسة . ويقول العقاد ما يعد ردا على هذه الأدلة :

« وليس تصور « الذات الالهية » عادة انسانية تعودها الانسان بغير تفكير ـ كما يرى بعض النفسانيين ـ لأنه تعود أن يخلع صورته على الأشياء ، ويحسبها ظلالا له تحكيه فى ملامحه وخوافيه ، ولكنها نهاية ما يدركه العقل واعيا صاحيا ، مع التفكير ومتابعة التفكير الى أقصى مداه » .

« فان العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الايمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين

ضمير مؤمن وضمير عطل من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود » ٠

« وأعجب الصور العقلية حقا وجود يتصف بكل كمال ولا يعلم أنه كامل ٠٠ والعلم بالذات فضلا عن العلم بالغير أول صفات الكمال ! » ٠

أما العقاد فعندما استقام له المنهج استقام له الموضوع ، وعندما تبين وسيلة المعرفة تبين له موضوع المعرفة ٠٠ تبين له الله ، فالوعى لابد أن يكون وعيا بشيء ، كما أن الشعور لابد أن يكون شعورا بشيء ٠ أعنى أنه ليس ثمة وعى مغلق الى حد ألا تكون له فكرة عن موضوعه الخاص ، بل لابد أن يكون مفتوحا لتلقى هذه الفكرة ، فيكون وعيا كاملا غير ناقص ولا مبتور ، أو وعيا على الحقيقة والتمام ٠

فالوعى هو تيقظ فى ذات واعية حتى يحصل لها موضوع وعيها ، وموضوع وعيها ليس فى داخلها وانما هو فى الخارج ٠ وان المنهج الفنومنولوجى Phenomenology الذى وضعه **هوسرل** ليتلخص فى اعتبار الشعور لا على أنه « اليقين الخالص الذى لنا عن أنفسنا ٠ بل على أنه شعور بشيء أو اتجاه نحو شيء » ٠ وعلى ذلك فوعى لا يكون له اتجاه أمر مستحيل كما تستحيل الحركة من غير أن يكون لها اتجاه ، والاتجاه لابد له من هدف ، والهدف هو الله ٠

وما الله ؟

الله ذات واعية ، ولا يجوز فى العقل ولا فى الدين أن تكون له حقيقة غير هذه الحقيقة ، وأن يوصف بأنه معنى لا ذات له ، أو قوة لا وعى لها ٠٠ « فاما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية ، واما أن ننفى عنه الوعى وننفى عنه الوجود ، لأنه لا كمال بغير علم بالنفس كما أسلفنا ٠٠ فضلا عن العلم بالموجودات » ٠

فمن فكر فى الله فكر فى ذات ٠

ومن آمن بالله آمن بذات ٠

وعند العقاد أن كلمة « الذات » ٠٠ لا تستلزم التشخيص فى الحقيقة ولا فى المجاز ، ولا تقتضى نزاهتها عن التشخيص انها معنى بغير كيان مستقل عن الوعى والصفات الواعية ٠ فهى تدل على الجوهر الذى تضاف اليه الأوصاف ، وتدل على الكائن الذى يملك صفاته فهو « ذو » تلك الصفات .

وهكذا استحالت مشكلة الله عند العقاد من مشكلة وجود الى مشكلة صفات ما دام الله موضوع وعى لا موضوع برهان ، وما دام الله واقعة تشاهد وليس مشكلة تحل ·· وعلى ذلك فليست المشكلة فى اثبات وجود الله ، وانما هى فى معرفة ما صفات الله ·

فما هى صفات الله ؟

يرى العقاد ان تقييد « الذات » الالهية بأية صفة من الصفات المألوفة لنا أو المعهودة لدينا انما هو من قبيل الوهم والضلال ، فلا أساس للقول بأن « الله » لا تكون له صفات متعددة لأنه جوهر بسيط ، ولا أساس للقول بأن الله لا يريد لان الارادة اختيار بين أحوال والله منزه عن أحوال ، ولا أساس للقول بأن الله لا يعلم الجزئيات لأنه يعلم أشرف المعقولات وهو ذات الله فمثل هذه الأقوال لا أساس لها من الصدق ولا من الصواب ، ان فى الذهن أو فى الخيال ، ولم يفعل أصحابها شيئا أكثر من أنهم زادوا اللغة كلمة ولم يزيدوا العقل تفسيرا ولا الفلسفة مذهبا ولا الدين عقيدة · أو كما قال الأستاذ : « وهنا نعلم أن الدين لم يكن أصدق عقيدة وكفى بل كان كذلك أصدق فلسفة حين علمنا ان الله جل وعلا « ليس كمثله شيء ·· » فكل ما نعلمه أنه جل وعلا « كمال مطلق » وأن العقل المحدود لا يحيط بالكمال المطلق الذى ليست له حدود أ· وليس لهذا العقل أن يقول للكمال المطلق كيف يكون وكيف يفعل وكيف يريد » ·

واضح من هذا الرأى الذى ارتآه العقاد ، أنه يرد على فلاسفة كثيرين كان لهم رأيهم فى مسألة صفات الله ·· فهو يرد على **سبينوزا** وغيره من أصحاب وحدة الوجود Pantheism الذين وحدوا بين الكون والله أو بين الخلق والخالق أو بين الظواهر المادية والحقائق الالهية · فعند سبينوزا « أن كل موجود انما يوجد فى الله ، ولا شيء يوجد أو يدرك بغير الله » ، ذلك لأن الأعراض لا توجد فى ذاتها ولا يمكن أن توجد الا فى جوهره والله هو الموجود فى ذاته أو هو الجوهر · وعلى ذلك لم يكن الله « علة » ما فى الكون من ظواهر فحسب ، بل هو أيضا « عين » ذاتها التى لا يمكن ادراكها الا من خلال ذات الله ·

ويرد أيضا على **ابن عربى** وغيره من أصحاب وحدة الشهود Panentheism الذين أسقطوا التكثر والتعدد فى الوجود العينى ، وألغوا كل تكثر أو تعدد فى الشهود الشخصى ، لأن حضرة الجمع عندهم تستوعب كل شيء ، بحيث تصبح الأشياء جميعا من عين واحدة ، بل تكون هى هذه العين الواحدة · فعند الشيخ الأكبر أن ثمة وحدة ذاتية بين

الله والكون ، بحيث يكون وجـود الحق هو عين وجـود الخلق بلا فارق ولا اختلاف . وهذا ما عبر عنه الشيخ بقوله : « سبحانه من خلق الأشياء وهو عينها » .

ويرد أخيرا على المعتزلة الذين نفوا الصفات عن « الذات » أو أثبتوها على أنها سلوب ، تمشيا مع مذهبهم فى انكار الصفات كذوات قديمة قائمة وراء الذات ، لما فى ذلك من ايذان بتعداد القـدماء . قال **واصل بن عطاء** فى نفى الصفات القديمة كالعلم والقدرة والحياة : « ان اثبات صفات قديمة بجوار الذات هو اثبات الهين قديمين ، ومحال وجود الهين قديمين لأن القدم وصف لذات واحدة » .

وهكذا رأى العقاد ردا على أولئك وهؤلاء جميعا أن « القول بالذات الالهية يبطل القول بوحدة الوجود ، كما يبطل القول بأن الله معنى لا ذات له أو قوة غير واعيـة » . وأما الذين يوافقهم العقـاد ويتفق معهم فهم **الأشاعرة** بعامة **والامام الغزالى** بوجه خاص ، فهؤلاء جميعـا اذ يثبتـون الصفات بغير كيف ولا تشبيه يتبعون قول الشارع ، واذ يدافعون عنهـا يعتمدون على النظر العقلى الخالص .. فادراك النص يكون على ضوء العقل وفى حدود الشرع . ولكن العقاد لم يقف عندما وقف أشاعرة المسلمين ، بل تخطاهم الى معرفة ما تطور اليه الفكر البشرى فى العصور الحديثة ، وما انتهت اليه مباحث الفلاسفة المعاصرين ، وبذلك أضاف الى مذهبهم كلمة العلم الحديث فى تطور الكائنات ورقيها فى الذاتية ، على اعتبار أن الذاتية هى الغاية من الرقى .

تحية المتناهى الى اللامتناهى ؟

على أن الكلام فى صفات الذات قد أفضى بالعقاد الى الكلام فى امكان الايمان ، فما دامت الذات كمـال مطلق والعقل أمر محـدود ، فلابد من السؤال عن العلاقة بين العقل والايمان ، اذ كيف يكون ايمـان والعقل الانسانى قاصر عن ادراك الذات الالهية ؟ وكيف تكون صلة بين الكمـال المطلق وبين الانسان ؟ ..

غير معقول فى رأى العقاد أن يكون سبب الايمان هو السبب المبطل للايمان ، وغير معقول فى رأيه أيضا أن يستحيل الايمان مع وجود الاله الذى يتصف بأكمل الصفات وانما المعقول هـو أن الصلة بين الخالق وخلقه لا تتوقف على العقل « وحده » ما دام الانسان « كله » فى الكون ،

وما دام العقل وحده ليس هو قوام وجوده الانسان : « فان العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الايمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية جهده ، ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود » .

وما وراء تلك الحدود هو هذا « الوعى » الذى يفوق العقل ويتخطاه حتى يتصل الى معرفة الله ، فالوعى كما وصفه الشاعر الصوفى **محمد اقبال** « تحية المتناهى الى اللامتناهى » ومسألة وجود الله كما قال العقاد مسألة « وعى » قبل كل شىء : « فالانسان له « وعى » يقينى بوجوده الخاص وحقيقته الذاتية ، ولا يخلو من « وعى » يقينى بالوجود الأعظم والحقيقة الكونية ، لأنه متصل بهذا الوجود ، بل قائم عليه » .

وهكذا نرى أن العقاد عندما مضى بالعقل الى غاية مداه ، ورأى ان العقل قاصر عن معرفة الله ، ولى وجهه شطر المعرفة الصوفية ، فتمكن بالوعى الدينى الذى هو ضرورة لا محيص عنها ، وواقع ملازم للانسان من أن يجد لله فى مجال العقيدة مكانا مستقلا بنفسه قائمة بذاته : « ويبقى بعد ذلك أن « الوعى » أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الانسانية منذ نشأتها الأولى ، ونعتقد أن الوعى الكونى المركب فى طبيعة الانسان هو مصدر الايمان بوجود الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود » .

وبذلك وفق العقاد ـ كما وفق الغزالى من قبل ـ فى أن جعل للدين حق القيام الى جانب العلم والفلسفة ، فكان بحق من أجل نعم الله لا أقول على بنى وطنه فحسب بل وعلى بنى الانسان .

واضع الأيديولوجية الاسلامية

وانطلاقا من هنا لا من أى مكان آخر ، كان العقاد ثالث اثنين قاما بأكبر دور فى تاريخ الفكر الاسلامى ، أولهما **جمال الدين الأفغانى** الذى هو **سقراط** حياتنا الفكرية الحديثة ، يطوف كما كان يطوف سقراط، ويجادل ويناقش ويخلق التلاميذ والأتباع كما يخلق سقراط تلاميذه وأتباعه . صحيح أن رسالة الأفغانى لم تكن هى بعينها رسالة سقراط ، ولكن الطريقة التى اتبعها كل منهما كانت واحدة فى الحالتين ، كانت رسالة سقراط أن يكون الاحتكام فى أمور الحياة كلها الى العقل لا الى

العاطفة ، وكذلك الأفغاني دافع عن القومية الدينية المفهومة على ضوء العقل لا على شعوذة المشعوذين ·

ويجيء بعد الأفغاني أمامنا **محمد عبده** فيكون هو **أفلاطون** حياتنا الفكرية الحديثة ، فهو تلميذ الأفغاني كما كان أفلاطون تلميذا لسقراط ، وهو يستقر للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه الأفغاني ، كما استقر أفلاطون للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه سقراط · كان مستقر الامام هو الأزهر ، وكان مستقر أفلاطون هو الأكاديمية ، كلاهما يتصور بعقله حياة جديدة ، ويجعل وسيلته الى اقامتها تعليم الناس وتنوير العقول ·

ويجيء بعد امامنا محمد عبده أستاذنا **عباس محمود العقاد** ليكون هو **أرسطو** حياتنا الفكرية المعاصرة ، تكملة لتفرقة الدكتور زكي نجيب محمود ، فهو تلميذ محمد عبده كما كان أرسطو تلميذا لأفلاطون ، وهو لا يتوافر على الدرس والمحاضرة لكي يربي جيلا واعيا من الطلاب ، ولكنه يكرس حياته للقراءة ، والكتابة ، ونشر الفكرة الاسلامية على المساحات العريضة من الجمهور العام ·

فلئن كان « **الداعية** » جمال الدين الأفغاني ، و « **الامام** » محمد عبده ، هما بمثابة القطب السالب في محاولة وضع الأيديولوجية الاسلامية ·· القطب السالب من حيث اهتمامهما بمحو الخرافات والقضاء على الضلالات ، وايقاظ العقول وتنوير الأذهان ، فالذي لا شك فيه أن « **الأستاذ** » العقاد كان هو القطب الموجب في هذه المسيرة ·· مسيرة الأيديولوجية الاسلامية ·

ولقد قطع العقاد في هذه المسيرة شوطا طويلا ·· طويلا الى أقصى حد ، بدأ بالدفاع عن عباقرة الاسلام ، وانتهى بالدفاع عن اللغة الشاعرة ، وفيما بين نقطتي البداية والانتهاء دافع العقاد عن أصالة الفكر الاسلامي سواء في النقل أو في الابداع ، كما دافع عن العقيدة الالهية في النظر العقلي عند مفكري الاسلام ، وعن الفلسفة القرآنية كما وردت في آيات الكتاب الكريم ، وعن التفكير من حيث هو فريضة اسلامية ، وعن الديمقراطية من حيث هي مبدأ اجتماعي في الاسلام ، وعن الفكرة الاسلامية ، ولا أقول الدين الاسلامي ، من حيث هي أقوى سلاح في يد العرب يواجهون به تحالف الصهيونية والاستعمار ·

من هنا ظهرت عبقريات العقاد الاسلامية كرد فعل طبيعي على دعاة

الارية والسامية ، أولئك الذين يحاولون أن يجردوا العقلية العربية من كل قدرة على الخلق والابداع ، بدعوى أن الجنس السامى عاجز عن الابداع الفكرى والفلسفى ، قادر فحسب على الأخذ دون العطاء . فالعقاد يرد على دعاة التفرقة العنصرية بأن « قوة التفكير تقاس بالقدرة على فهم ما يبتكره الآخرون كما تقاس بالقدرة على ابتكاره ، فلا تتهم أمة بالعجز عن التفكير اذا استطاعت أن تفهم مبتكرات الفكر فى أمة أخرى .. وبخاصة اذا علمنا أن الابتكار المحض لم يكتب قط لأمة من الأمم » .

ولا يقف العقاد عند هذا الحد ، بل يتجاوزه الى الكشف عن أصالة الفكر الاسلامى كما هو ممثل فى عباقرته .. **محمد** من الأنبياء ، **وأبو بكر** ، **وعمر** ، **وعثمان** ، **وعلى** من الخلفاء ، **وخالد ومعاوية وفاطمة والحسين** من الصحابة ، وحجة الاسلام **الغزالى** ، والشارح الأكبر **ابن رشد** ، والشيخ الرئيس **ابن سينا** من المفكرين **وسلمان الفارسى** ، **وبلال الحبشى** ، **وصهيب الرومى** ، من النساك **والزهاد والعباد** ، **والحلاج والسهروردى وابن عربى** من كبار الصوفية .

وكما كشف العقاد عن أصالة المفكر المسلم ، كشف أيضا عن أصالة اللغة العربية أو ما سماه **باللغة الشاعرة** ، وكيف أن هذه اللغة لها مزاياها الخاصة فى الفن والتعبير ، وهى مزايا لابد لها من أجيال طويلة حتى ينتهى تطور اللغة الى هذه التفرقة الدقيقة بين أحكام الأعراب ، أو بين صيغ المشتقات ، أو بين أوزان الجمع والمثنى ، وجموع الكثرة والقلة فى الأوزان السماعية . هذا الى جانب أن اللغة العربية لغة مقبولة فى السمع يستريح اليها السامع كما يستريح الى النظم المرتل والكلام الموزون . وأخيرا هى لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير فى سائر اللغات .. ومن ثم فهى لغة شاعرة لا مجرد لغة شعرية أو لغة شعر .

وهذا هو سر الحماسة الشديدة التى دافع بها العقاد عن عبقرية اللغة العربية فهو يقول : « ان الحاجة الى ابراز هذه المزايا تمس غاية المساس فى زمن تعرضت فيه هذه اللغة وحدها بين لغات العالم لكل ما ينصب عليها من معاول الهدم ، ويحيط بها من دسائس الراصدين لها ، لأنها قوام فكرة وثقافة وعلاقة تاريخية ، لا لأنها لغة كلام وكفى » .

وأخيرا يجيء دفاع العقـاد عن حقائق الاسلام ، ورده على أباطيل خصومه ، كاشفا القناع عن مؤامرات المستشرقين والمبشرين والاستعمار فضلاعن الصهيونية العالمية ٠

فسلام عليك حيا ٠٠ وسلام عليك ميتا ٠٠ أيهـا العظيم : عباس محمود العقاد ٠

فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة

*** انه بحق انسان يحس ما يفهمه ويفهم ما يحسه ، وهذا هو الفيلسوف والفيلسوف الوضعي بصـــفة خاصة ، وذاك هو الأديب والأديب الفنان على وجه التحديد .**

*** أنا مؤمن بالعلم ، كافر بهذا اللغو الذى لا يجدى على أصحابه ولا على الناس شيئا ، وعندى أن الأمة تأخذ بنصيب من المدنية يكثر أو يقل ، بمقدار ما تأخذ بنصيب من العلم ومنهجه .**

« فان كان نتاج العاطفة من فن وادب وما اليهما ، قد صاحب المدنية الانسانية فى كل أدوارها ، فلأنه علامة تدل على وجودها ، أكثر منه عاملا من عوامل ايجادها » .

هذا هو الشعار الذى رفعه الدكتور **زكى نجيب محمود** فى مستهل عطائه الثقافى ، منذ أن غادر دور الطلب « محصلا » للمعرفة فى مصر ، ومن بعده دور الترحال ، « حاصلا » على الدكتوراه من انجلترا ، وأخيرا دور الأستاذية فى الوطن العربى كله ، أو الدور الذى هو « **محصلة** » دراساته وخبراته وتجاربه فى معترك الفكر ومعركة الحياة .

ولم تكن نزهة وردية تلك التى قام بها الدكتور زكى نجيب محمود، كى يلقى بنفسه فى تيار المحاولات الكثيرة والمريرة التى قام بها جيل الرواد من أجل « تأصيل » الفكر العربى وتعصيره ، فى أرض تئن بالاحتلال الأجنبى ، وسماء تشكو وطأة الحكم الرجعى . ونهر يغرق فيه المفكر الحر، الذى يريد أن يفكر بنفسه ولنفسه ، دون أن يدعوه الى التفكير سلطة حكم أو سطوة حاكم .

وكانت الثورة الوطنية الكبرى ... ثورة ١٩١٩ ، تعبيرا عن المخاض

الثورى الذى يعانيه قادة الفكر فى مصر ، وفى أعقابه جاء الميلاد الجديد ، ميلاد البحث عن الأصالة العربية سواء فى تراث الأقدمين أو فى علوم المحدثين ، من أجل ايجاد تلك الصيغة العربية الصحيحة للمفكر العربى الجديد ٠

وسواء انقسم قادة الفكر عندنا الى « هواة » و « محترفين » على حد تصنيف الدكتور زكى نجيب محمود ، من الهواة **جمال الدين الأفغانى** فى رده على الدهريين ، **ومحمد عبده** فى شرحه لمفاهيم العقيدة الاسلامية ، **وأحمد لطفى السيد** فى قيادته لحركة التنوير ، **وطه حسين** فى ادخاله للمنهج العقلى ، **وعباس العقاد** فى دعوته الى الحرية الفكرية ، ومن المحترفين ممن بحثوا فى قضية الفلسفة الاسلامية ، فدافعوا عنها وحاولوا أن يبعثوها من جديد ، مثل الشيخ **مصطفى عبد الرازق** ، والدكتور **ابراهيم بيومى مدكور** ، والدكتور **أحمد فؤاد الاهوانى** ، والدكتور **على سامى النشار** ، ومنهم من اتخذوا من معطيات الفلسفة الغربية مادة لدراستها فتناولوها بالشرح والتفسير ، مثل الأستاذ **يوسف كرم** فى ابرازه لفكرة المذهب العقلى والدكتور **عبد الرحمن بدوى** فى تأكيده على فكرة الحرية الفردية ، والدكتور **عثمان أمين** فى مناصرته لفكرة المثالية المطلقة ، والدكتور **زكى نجيب محمود** نفسه فى الحاحه على فكرة الفلسفة التجريبية بصفة عامة ، والوضعية المنطقية بصفة خاصة ، والتحليل اللغوى بصفة أخص ٠

أقول ان قادة الفكر عندنا سواء ، انقسموا الى هواة ومحترفين ، فالحقيقة الصارخة هى انه اذا كان الجيل الأول من الرواد قد جعل مدار فكره هو الدعوة الى « الحرية » والتعقيل ، فان الجيل الذى تلاه هو الذى حرص أشدا لحرص على أن يكون قوام فكره هو طرح قضية « التأصيل » و « التعصير » ٠

على أنه اذا كان الدكتور زكى نجيب محمود فى المرحلة الأولى من تطوره الفكرى ، قد عنى أكثر وأكبر بأحد شطرى هذه المعادلة الصعبة ، وهو شطر « التعصير » أو المعاصرة ، حيث راح يدعو الى ضرورة مواكبتنا لحضارة الغرب ، لانه لا أمل لنا فى رأيه ، للخروج من تخلفنا الثقافى ، ولا خلاص لنا فى نظره للنهوض من تعثرنا الحضارى ، الا اذا « كتبنا من اليسار الى اليمين كما يكتبون ، وارتدينا من الثياب ما يرتدون ، وأكلنا ما يأكلون ، لنفكر كما يفكرون ، وننظر الى الدنيا بمثل ما ينظرون » ٠

فاننا نراه فى المرحلة الحاضرة من تطوره الفكرى ، بعد أن أدرك خطورة التركيز على أحد شطرى هذه المعادلة دون الشطر الآخر ، وهو

شطر « التعصير » الذى يفيد منه الاستعمار متحالفا مع الصهيونية العالمية، في محو الشخصية العربية ، واذابتها فى الشخصية الاوروبية ، والقضاء على كل ما فيها من قوى ذاتية ، وطابع خاص ، وكيان متميز .

نراه يعود فيهتم بالتركيز أصدق وأعمق على الشطر الآخر من هـذه المعادلة ، وأعنى به شطر « التأصيل » أو الأصالة ، وذلك بعد أن اتجه بنظره وجهة أخرى فى كتابه الذى جعل عنوانه « **وجهة نظر** » والذى قال فى مقدمته بالحرف الواحد : « وقد لبث كاتب هذه الصفحات أمدا من حياته طويلا يسلك نفسه فى زمرة المؤمنين بالعلم الجديد وحده ، مستغنيا به عن كل موروث قديم ، وهو اليوم يغير من وجهة نظره ، ليرى استحالة تامة فى أن تتكون شخصية متميزة فريدة سواء كانت شخصية فرد واحد ، أم كانت شخصية أمة بأسرها » وبعد ذلك اعتملت فى نفسه تلك الصحوة القلقة أو الحيرة المؤرقة ، التى تبلورت فى صيغة السؤال عن فكرنا العربى .. كيف يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا ؟ أو كيف يجمع بين الأصالة من ناحية وبين المعاصرة من ناحية أخرى ؟

وهو السؤال الذى حاول الدكتور زكى نجيب محمود أن يجيب عنه من خلال نظرته الى تراثنا العربى على أنه « **ورقة عمل** » فاذا كان تراثنا قوامه « الكلمة » اذن فمن اللغة تبدأ ثورة التجديد ، بحيث تنتقل « من « **من حضارة اللفظ الى حضارة الأداء** أو من معرفة قوامها « الكلام » الى معرفة قوامها « الآلة » التى تصنع ، على أن نعلم جيـدا ، وجيـدا جدا ان « الآلة » ليست مجرد كتلة من الحديد ، وانما هى علم مجسد ، ومهـارة مركزة . وعلى ذلك يصبح كل ما نأخـذه من تراث الأقدمين ، هو كل ما نستطيع أن نطبقه اليوم تطبيقا عمليا ، فيضاف الى ما لدينا بالفعل من طرائق أخرى معاصرة ، وبذلك يستطيع انساننا العربى أن يقضى على تلك الثنائية القاتلة التى طالما أرقت وجدانه ، ليزاوج فى شخصه بين أصالته العربية وحضارته المعاصرة !

وبذلك استطاع الدكتـور زكى نجيب محمـود أن يصحح مسار سفينته الفضائية التى انطلقت من قاعدة « **جماعة فينيا** » لتحلق فى الفضـاء الخارجى ، وأن يعود بالسفينة الى الهواء الداخلى ، ثم الى الميـاه الاقليمية ، وأخيرا الى الينبوع ، ليشارك مشاركة ابداعية وخلاقة فى المعركة التى يخوضها فكرنا العربى ، معركة ايجاد ذاته الأصيلة ، وفرض وجودها على ضمير العالم ، ومن هنا لا من هناك .. ولا من أى مكان آخر ، عـاد الدكتور زكى نجيب محمود سلالة مصرية أصيلة ، لرواد فكرنا العربى ،

انطلاقا من **الجبرتى والطهطاوى والشدياق** ، مرورا **بالأفغانى** ، **ومحمد عبده** ، **وعلى عبد الرازق** ، وانتهاء **بأحمد لطفى السيد** ، **وطه حسين** ، **وعباس محمود العقاد** !

على انه اذا كان ذلك هو جانب العلم أو الفكر عند الدكتور زكى نجيب محمود ، والذى هو على حد تعبيره عامل من عوامل ايجاد الأمة ، فكيف يمكن لهذا الجانب أن يتسق مع الجانبين الآخرين٠٠الفن والأدب ، باعتبارهما علامتين من العلامات التى تدل على وجود الأمة ٠

الواقع أن الدكتور زكى نجيب محمود يحاول أن يجعل من سيرته الذاتية أبلغ اجابة عن هذا السؤال ، فهو فى روايته « **قصة نفس** » يحكى لنا عن ثلاثة أشخاص هم فى الحقيقة شخص واحد ، أو شخص ذو ثلاثة أبعاد ، ومهما توزعت الأحداث على هؤلاء الأشخاص الثلاثة ، الا اننا نحس انها أحداث وقعت لشخص واحد ، وان تنوعت هذه الأحداث بتنوع أبعاد هذا الشخص الواحد ٠

أحدهم هو **رياض** أحدب الظهر الميال الى العاطفة والوجدان ، والآخر هو **حسام** الميـال الى الاستقرار النفسى والاستقامة الخلقيـة والتمسك بالتقاليد ، أما الأخير فهو **مصطفى** الذى يغلب عليه الطابع العقلى والتفكير المنطقى ، ورغم الاختلاف الظاهرى بين هؤلاء الأشخاص الثلاثة ، الا أن أوجه التشابه بينهم قائمة ، لانهـا تردنا فى النهـاية الى ذلك الشخص الواحد ، الذى هو منذ البداية صاحب كتاب « قصة نفس » والذى يصرح قرب نهاية سيرته الذاتية :

« نحن الثلاثة جوانب من نفس واحدة ، متعددة الجوانب ، التوى منها جانب هو الأحدب ، واستقام جانب هو أنا ، وما زال جانب يغامر هو مصطفى » ٠

والذى يعنينا من هذه القصة هو اكتمال جوانبها الثلاثة ، أو تكامل هذه الجوانب فى نفس واحدة ، هى نفس الدكتور زكى نجيب محمود ، واذا كنا قد عرفنا أحد هذه الجوانب وهو جانب الفكر الذى هو عامل من عوامل ايجاد الذات ، فلنحاول الآن أن نتعرف على الجانبين الأخريين ٠٠ الفن والأدب باعتبارهما علامتين من علامات وجود هذه الذات ، هذا اذا نظرنا الى الذات المفردة على انها صورة مصغرة للذات الجمعاء ، وهى الأمة ٠

والواقع أن الدكتور زكى نجيب محمود فى اهتمامه بنتاج العاطفة من فن وأدب وما اليهما ، آثر أن يصدر عن فلسفة جمالية يكشف فيها عن

رأيه فى رسالة الفنان ، وطبيعة العمل الفنى ، وحدود العلاقة بين الابداع من ناحية ، والتذوق من ناحية أخرى ، والنقد من ناحية ثالثة وأخيرة !

وصحيح ان محاولة البحث عن صيغة جمالية عربية ، أو نظرية عربية فى فلسفة الفن أو النقد الأدبى بوجه عام ، ظلت تؤرق رواد الفكر عندنا طوال النصف الماضى من هذا القرن ، بل ربما كان أول ظاهرة من ظواهر ميلاد الوعى الفلسفى فى مصرنا الحديثة هو اهتمام هؤلاء الرواد بتحليل « الخبرة الجمالية » وتفسير « العملية الابداعية » والبحث فى فلسفة القيم بوجه عام ، وهذا ما يتفق وطبائع الأشياء ، لأنه كما يقول فيلسوف الجمال الايطالى **بندتو كروتشه** ، بمجرد ما يتفلسف الانسان ، فانه سريعا ما يتجه نحو القيمة الجمالية محاولا أن يعرف ماذا تعنى ؟ • وكأن فلسفة الفن هى المدخل الضرورى لكل فلسفة ، فضلا عن ضرورتها بالنسبة للتذوق الفنى أو النقد الأدبى على الاطلاق !

أقول أن رواد الوعى الثقافى عندنا ظلوا مؤرقين بالبحث عن تلك الصيغة العربية لنظرية الفن أو فلسفة الجمال طوال الخمسين سنة الماضية ، وان هذا البحث أخذ شكل الصراع بين معطيات الثقافة من ناحية وبين متطلبات الثورة الوطنية الكبرى ثم الثورة الاجتماعية الكبرى من ناحية أخرى ، ومهما يكن من احتدام هذا الصراع وتفاوت حدته بين العناية بالمضمون الاجتماعى على حساب الصياغة الفنية والقيمة الجمالية ، أو العكس• • فقد تفرع الى ثلاث قنوات رئيسية •• واحدة تدافع عن قيم التراث القومى •• مطورة اياها من خلال بعث القديم فى ضوء الجديد ، كما فعل **مصطفى صادق الرافعى** فى منهجه فى النقد البيانى ، **وأمين الخولى** فى منهجه فى النقد الشارح ، **وأحمد حسن الزيات** فى منهجه فى استلهام الطبيعة والصدق الفنى الذى يدافع من خلاله عن أصالة البلاغة العربية !

أما القناة الأخرى فتدافع عن فهم الصياغة الفنية والجمالية فى ضوء النظريات الفلسفية المستحدثة فى فلسفة الفن أو علم الجمال ، كما فعل **عباس محمود العقاد** فى ربط الجمال بالحرية من خلال ربطه الحرية بالحياة ، وانتهائه الى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها عندما يعلو على قيود الضرورة • وكما فعل **طه حسين** فى منهجه التاريخى فى النقد ، الذى نظر فيه الى الجمال من خلال الانسان ، والى الانسان على انه من صنع الوراثة والبيئة والعصر ، وكما فعل **توفيق الحكيم** فى نظرته الحضارية للفن ، على انه مظهر من مظاهر الحضارة ، لا يخضع لعنصر الزمن ، ولا يتأثر بظروف المجتمع ، وانما يحاول أن يدرك الحقيقة ، وعلى ذلك فالفن الحقيقى

هو الذى يرى الحقيقة ذاتها ، ويرينا اياها على صورة علاقات جماليه جديدة !

ثم تجيء القناة الثالثة والأخيرة ، التى تعنى أكثر ما تعنى بقضية المضمون الاجتماعى ، والتزام الأديب أو الفنان بواقع مجتمعه وهموم عصره ، بما لا يتناقض مع جمالية الابداع وذاتية الخلق وحرية التعبير ، وهى القناة التى افتتحها **سلامة موسى** بمنهجه الاجتماعى فى النقد ، الذى ينظر للأدب على انه انعكاس للحياة ، ورد فعل لظروف المجتمع ، ومن ثم ربط « **الحياة بالأدب** » ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب[1] ومن بعده جاء **محمد مندور** بمنهجه الأيديولوجى فى النقد ، الذى ينادى بوجوب التزام الأديب بمعارك شعبه وقضايا عصره ، على أساس أن الأديب الملتزم هو الاديب المشروع الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ٠ الى أن يجيء **الدكتور لويس عوض** بمنهجه الاشتراكى فى النقد الذى يربط فيه بين الاشتراكية والأدب ، ويطالب بضرورة توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكى وواقعنا الثورى الجديد ٠

أقول ان القناتين الاوليين بدفاعهما سواء عن قيم تراثنا العربى ، أو عن قيم الصياغة الفنية والجمالية ، انما كانتا تشكلان حاجزا مائيا منيعا أمام العبور فى قناة الاهتمام بقضية المضمون الاجتماعى ، وبالتالى أمام الدفع بقوارب الثورة الاجتماعية والتحول الاشتراكى ، وصحيح ان من بين مفكرينا الرواد من لم يعمد الى مناهضة الثورة الاجتماعية من خلال فلسفته الجمالية ، ولكن الصحيح أيضا انه لم يرتفع الى مستوى نبضها الحار ، وتيارها الهادر ، ولم يصل بها ومعها الى درجة الغليان ، وانما اكتفى بالتعاطف الخارجى من خلال موقفه الذاتى فى منهج التقييم والتقدير ٠ وقد نستطيع أن نصنف الدكتور زكى نجيب محمود فى قائمة هؤلاء المفكرين من الرواد ، الذين لم يقفوا « **مع** » ولكنهم أيضا لم يقفوا « **ضد** » لانهم من ناحية كانوا يشكلون آخر لمسة فى الصورة الكبيرة ٠٠ صورة شنق الليبرالية المصرية ، وكانوا ولا يزالون من ناحية أخرى أصرخ تعبير عن الايديولوجيا البورجوازية غير القادرة على التطور بفكرها الى الايديولوجيا الاشتراكية !

من هذا المنطلق ٠٠ منطلق الليبرالية المناضلة ، وفوق هذا المهاد ٠٠ مهاد الايديولوجيا البورجوازية ، صدر الدكتور زكى نجيب محمود فى فلسفته الجمالية سواء على مستوى التنظير الفكرى ، أو التطبيق النقدى ،

وهو ما تكامل في دراساته ومقالاته عن « رسالة الفنان » وعن « تحليل الذوق الفنى » وعن « الصورة فى الفلسفة والفن » وعن « ريادة الأدب » وعن « دور الأدب فى عصر العلم والصناعة » وعن «مكانة الانسان المعاصر فى الأدب الحديث » الى جانب ما كتبه عن دور النقد ووظيفة الناقد ، كما فى مقالاته « الناقد قارىء لقارىء » و « بين الأدب ونقده » . و « النقد الأدبى بين العقل والذوق » ومقالاته الأخرى « أسلوب الكاتب » و « مهمة الأديب » و « دفاع عن الأدب » هذا بالاضافة الى دراساته العديدة عن الشعر .. ألفاظه وصوره ، طبيعته ووظيفته ، قديمه وجديده وفى طليعتها « الشعر وألفاظه » و « الشعر لا ينبىء » و « التجديد فى الشعر الحديث » و « الجديد فى الشعر الجديد » و « نظرة محايدة الى قضية الشعر الحديث » .

هذا كله على مستوى التنظير النقدى ، أما على مستوى النقد التطبيقى ، فله دراسات بالغة الأهمية عن بعض فلاسفة الجمال الغربيين مثل الاغريقى **أفلاطون** صاحب المحاورات الشهيرة ، والأمريكى **جون ديوى** الذى ربط الفن بالخبرة ، والاسبانى **جورج سانتيانا** الذى ربطه بالاحساس بالجمال ، والألمانى **أرنست كاسيرر** الذى نادى بفلسفة الأشكال أو الصيغ الرمزية ، بالاضافة الى دراساته النقدية فى شعرنا العربى الحديث ، ابتداء من الشعر التقليدى عند البارودى والعقاد ، الى الشعر التجديدى عند **صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى** ، مرورا بشعراء الجيل الماضى مثل الشابى **والتيجانى والهمشرى** ، انتهاء بأكثر شعراء العربية جرأة على التجديد ، وهو الشاعر **أدونيس !**

ولو اننا حاولنا أن نلتمس تعريفا للفن عند الدكتور زكى نجيب محمود ، تعريفا يغطى جوانب العملية الفنية جميعا من الابداع الى النقد مرورا بالتذوق ، لوجدناه ، اتساقا مع مذهبه الفلسفى العام ، يبدأ بالتفرقة بين الفن والعلم على اعتبار ان العبارة العلمية .. عبارة تدل على شىء جزئى خارجها ، أى فى العالم الخارجى ، أما العبارة الفنية فهى لا تشير الى شىء خارجها على الاطلاق . فالعالم الخارجى مكون من جزئيات ، والجزئى هو الحقيقى ، وعلى ذلك تصبح العبارة التى تدل أو تشير الى شىء جزئى هى العبارة التى يمكن أن تخضع لمعيار الصدق والكذب وبالتالى العبارة التى يمكن التحقق من صدقها عمليا ، وبالتالى هى وحدها العبارة العلمية على العكس من العبارة الجمالية التى لا تخضع لمعيار الصدق ، والكذب ولا تصلح بالتالى للتحقيق العملى ، ولهذا فهى بالتالى عبارة خالية من المعنى .

وتأسيسا على هذه التفرقة ، يضع الدكتور زكى نجيب محمود تعريفا للفن مؤداه : « ان الفن لا معنى له ، ولا ينبغى أن يكون ، الا اذا أراد صاحبه أن يجعل منه مسخا بين العلم والفن ، فينتهى به الى شىء لا هو الى هذا ولا هو الى ذاك » .

والمعنى الذى يقصد اليه الدكتور زكى نجيب محمود هو الواقعة الجزئية المتحققة تحققا عمليـا فى الواقع الخارجى ، وهو ما تشـير اليه العبـارات العلمية وحدها اما العبـارات الجمالية ـ والعبـارات الأخلاقية كذلك ـ فهى لا تشير الى شىء خارجها ، وبالتالى فهى عبارات خالية من المعنى ، لأنها لا تشير الى « واقعة خارجية تكون من العبارة بمثابة الأصل من صورته » .

وهذا معناه ان الدكتور زكى نجيب محمود يستبعد كلا من نظرية « المحاكاة » التى تقول ان « العمل الفنى » مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليد للحقيقة الخارجية ، كما يستبعد نظرية « **التعبير** » التى تقول ان العمل الفنى انكاس لعواطف الفنان وانفعالاته الداخلية ، بل هو يذهب الى أن نظرية التعبير ذاتها ليست الا شكلا معكوسا لنظرية المحاكاة ، على اعتبار انها هى الأخرى محاكاة لما هو فى داخل الانسان .

ولكن اذا كانت كل فلسفة جـديدة تنطـوى على عنصرى السلب والايجاب ، وأعنى بالسلب استبعاد ما قبلها ، وبالايجاب الاتيان بما هو جديد ، فما الجديد فى فلسفة الفن عند الدكتور زكى نجيب محمود ؟

الجديد عنده هو أن الفن لون من ألوان الخلق المبتكر الجديد ، فهو ليس مجرد « **تصوير** » لما فى واقع الطبيعة الخارجية ، ولا هو « **تعبير** » عما فى نفس الفنان الداخلية ، وانما هو « **خلق** » لكائن جديد ، أو هو ابداع يضيف الى كائنات الدنيا كائنات أخرى جديدة ، وهذا معناه اننا لا ينبغى أن نسأل عن معنى العمل الفنى ، لا فى العالم من حولنا ولا فى العالم داخل نفوسنا ، لأن الخلق نفسه هو المعنى ، وليس كشفا عن شىء كان موجودا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره ، وانما الفن « بناء جديد بديع خلقه الفنان خلقا » ودنيا الفن « لم تنشأ لتزودنا بنسخة أخرى من دنيا الواقع ، والا لكان الفن عبثا باطلا » .

« وقل شيئا كهذا فى سائر الصور الأدبية ، فعلامة القصة الجيدة أو المسرحية الجيدة هى تكامل الشخوص المصورة تكاملا يجعل منها أفرادا

كهؤلاء الأفراد الأحياء الذين نراهم ونتحدث اليهم ويكون بيننا وبينهم حب أو كراهية ، وعلامة المقالة الأدبيه الجيدة ان تصور حاله وجدانيه مرت بنفس الأديب بكل ما لها من خصائص تجعل منها حالة فريدة معدومة الاشباه ، اذا أريد بالشبه كمال التماثل والتطابق » •

ويستطرد الدكتور زكى نجيب محمود فى تفصيل هذا المعنى فيقول :

« أما اذا صاغ لنا الشاعر طائفة من القواعد العامة فى سلوك البشر، وهو ما يسمونه « بالحكمة » حين يقولون عن شاعر انه حكيم فى شعره ، وأما اذا استهدف القصصى أو الكاتب المسرحى أو كاتب المقالة مذهبا فكريا أو حقيقة عقلية يريد أن ينشرها فى الناس لانه يعتقد فى صوابها ، فذلك - فى رأيى - قد يكون كلاما مفيدا نافعا له قيمته الكبرى فى الرقى بالانسان الى ما شاء له الكاتب أن يرقى ، لكنه لا يكون أدبا بالمعنى الخاص للأدب » •

وواضح من هذا الرأى ان الدكتور زكى نجيب محمود ينكر تاريخ الفن ، ويتنكر للوظيفة الاجتماعية للنشاط الفنى ، ويجرد الفنان من علاقته بظروف المجتمع ومشكلات الواقع كما لو كان ظاهرة مفردة لا علاقة لها بالمجتمع ، ومجردة كأنها تعيش فى فراغ ، ومرجع ذلك فى الواقع هو وقوفه عند حدود العمل الفنى فى ذاته ، فى معماره الداخلى ، وبنائه المنطقى ، وتكامله الفنى بصرف النظر عن الفنان الذى ينبع منه هذا العمل ، وبصرف النظر أيضا عن المجتمع الذى يصب فيه هذا العمل ، وصحيح ان تجاوز حدود العمل الفنى الى ذات الفنان بكل ما فيها من أشجان وأحزان ، وهموم ومعاناة قد يوقعنا فى المذهب الرومانتيكى ، كما ان تجاوزه الى الوظيفة الاجتماعية والمضمون الثورى والهدف الجماهيرى قد ينحو بنا ناحية المذهب الواقعى ، ولكن الصحيح أيضا ان ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، ذلك العصر الذى تصطرع فيه معارك الحياة ، وقضايا المجتمع ، وهموم الانسان ، على نحو يحتم على الأديب أو الفنان ألا يكون مجرد صدى للحياة أو للمجتمع بل قائد لهما نحو ما هو أفضل وأكمل وأكثر اسعادا للانسان !

ولكن حرص الدكتور زكى نجيب محمود على التيارات الجمالية الحديثة التى أرادت لعلم الجمال أن يكون علما موضوعيا قائما بذاته ، فى استقلال

نام عن باقى العلوم الأخرى ، وبخاصة علم النفس وعلم الاجتماع ، هو الذى حدا به الى الوقوف أمام « العمل الفنى » والاهتمام به كل هذا الاهتمام ، وهو الذى حدا به أيضا الى الوقوف طويلا وعميقا أمام «الصورة» محاولا تحليل معناها فى الفلسفة والفن ، أو بالأحرى رد معناها فى الفن الى أصلها فى الفلسفة !

على أن الدكتور زكى نجيب محمود لا يقصد بالصورة ما اصطلحنا على تسميته بالشكل أو الصياغة أو حتى الصورة فى تعبيراتنا النقدية ، ولكنها عنده صورة ما تجرى عليه الأحداث فى الواقع أو العالم أو الطبيعة ، فعمل الفنان عند الدكتور هو أن « يلتقط الصورة من حوادث الواقع ، ثم يصب فيها ما شاء من مادة » وصحيح أن حوادث العالم متعددة ومتجددة ، تجىء وتروح ، ولكن هناك « صورا خالدة لا تذهب ولا تموت » هى جوهر هذا العالم الحقيقى !

وتأسيسا على ذلك يكون موقف الفنان من الطبيعة أحد موقفين : اما أن يصور الطبيعة فى ظاهرها ، وهذا هو النقل الحرفى الذى تأتى فيه الصورة انعكاسا كاملا للأصل المصور ، أو يصورها فى جوهرها ، وهنا يكون تصوير الجوهر فى ثلاثة أشكال :

١ ــ اما أن يجعل ذلك الجوهر أشكالا هندسية ، وهنا تكون النظرية الفيثاغورية فى الفلسفة ، هى ما يقابل التكعيبية فى الفن ٠

٢ ــ أو يجعله شيئا مجردا ، وهنا تكون نظرية المثل الأفلاطونية فى الفلسفة هى ما يقابل الفن التجريدى بوجه عام ٠

٣ ــ أو يجعله ابرازا لوظيفة الكائن الحى ، وهنا تكون النظرية الأرسطية فى أن الصورة هى ما ينطبع به الكائن الفرد بحيث ينتمى الى نوع معين ، هى ما يقابل الفن الكلاسيكى ٠ على أن الفنان قد يقف وقفة أخرى ٠ يحاول فيها أن يجعل عمله الفنى اخراجا لطبيعته هو الداخلية ، وهنا يكون التحليل النفسى للشعور واللاشعور هو ما يقابله فى الفن مدارس التعبيرية والسيريالية ٠ ما اذا وقف الفنان الوقفة الأخيرة التى يريد بها لفنه ألا يصور شيئا فى الخارج والا يعبر عن شىء فى الداخل ، وانما يخلق شيئا جديدا فى عالم وحده ، عالم ثالث بين الطبيعة والذات ، أو بالأحرى فوق الطبيعة والذات ، فهذا هو الفن الجديد ، الذى يدعو اليه الدكتور زكى نجيب محمود والذى يهتف له بأعلى صوته :

« انه لا مندوحة لمن آراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن اطراح مفهوم الفن القديم اطراحا تاما ، ومفتاح الدخول الى هذا العالم الفنى الجديد ، هو ألا تنظر الى الصورة على انها صورة لشيء مما يتبدى للعين » .

وعند هذه النقطة فى فلسفة الجمال عند الدكتور زكى نجيب محمود ، ينتهى كلامه عن جانب الابداع أو العملية الابداعية ليبدأ كلامه عن جانب التذوق ، أو العملية الذوقية ، وهو الجانب الذى يفضى بعد ذلك الى الكلام عن عملية النقد أو التقييم النقدى ، وهو يحرص حرصا بالغا على التفرقة المرحلية بين الذوق والنقـد ، أو بين التذوق والنقـد الفنى ، فالتذوق احساس .. مجرد احساس ، أما النقد فنوع من المعرفة يقوم على العلم ، النقـد لابد أن يسبقه تذوق ، أما التذوق فلا يسبقه بالضرورة نقد فنى « وانما تبدأ عملية النقد الفنى بعد أن تنتهى مرحلة التذوق ، التذوق يأتى أولا ، ثم يعقبه تحليل ــ اذا أمكن للعناصر الموضوعية التى أثارت التذوق، وهذا التحليل الموضوعى هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه » .

فالدكتور زكى نجيب محمود هنا يرد ردا حادا على أصحاب النزعات الذوقيـة فى النقد الفنى أو الأدبى ممن يقولون بالنقد التأثرى تارة أو بالنقد الانطباعى تارة أخرى ، فيحيلون العملية النقدية الى الذوق الشخصى، ويباعدون بينها وبين روح العلم ، أما هو فيصر على أن يكون النقد علما حتى ينأى به عن السقوط فى هوة الرأى الشخصى ، أو الانطباع الفردى أو حتى التعبير لمجرد التعبير ، « ولا أريد أن أترك هذه النقطة قبل أن أبدى عجبى من أولئك الذين يصرون على أن النقد الفنى عملية ذوقية لا مجال فيها للفكر العقلى ، ولست أدرى كيف يفرق هؤلاء بناء على وجهة نظرهم هذه ، بين التذوق الذى يتبعه نقد ، وبين التذوق فقط ؟ أم انهم يحسبون ان كل متذوق ناقد ؟ كلا .. فبينما لا يكون نقد فنى الا اذا سبقه تذوق ، يجوز أن يكون هناك تذوق بغير أن يلحقه نقد فنى » .

والسؤال الذى يثور هنا ، هو :

ما هى الخيوط الأولية التى ينشأ منها ذلك النسيج الذى نسميه بالذوق الفنى ؟ أو بعبارة أخرى ماذا عند صاحب الذوق الفنى ، مما يحتاج اليه من ليس عنده مثل هذا الذوق ؟

يذهب الدكتور زكى نجيب محمود الى القول بأن تكوين الذوق الذى يؤهل صاحبه للنقد الفنى السليم ، يتم على خطوتين أساسيتين ، الأولى أن يدرك وجها للشبه بين العمل الفنى وبين خبرات الحياة الجارية ، مطلقا على

هذا الشبه لفظة جمالية مما تعود استعماله فى حياته العادية ، كأن يصف لوحة بالمرح أو بالكآبة ، أو كان يصف مقطوعة موسيقية بسرعة الحركةأو بطء الايقاع ، والثانية هى أن يشير على وجه التحديد الى الاشياء الحسية فى العمل الفنى ، التى سمحت له أن يطلق عليها تلك اللفظة الجمالية ٠

وهاتان الخطوتان فى تكوين الذوق الفنى ، لا يجوز اتباعهما الا فى اتجاه واحد ، بمعنى انه اذا جاز لنا أن نقول عن لوحة ما انها دافئة بسبب ما فيها من لون أحمر ، فلا يجوز لنا السير فى الاتجاه المضاد فنقول ان هذه اللوحة بها لون أحمر ، واذن فلابد أن تكون دافئة ، لانه اذا كانت صفة الدفء لا تتحقق الا باللون الأخضر ، فالعكس قد لا يكون صحيحا وهو ان اللون الأحمر يتحقق دون أن تسود اللوحة صفة الدفء ٠ وهـذا عند الدكتور زكى نجيب محمود هو عين الخطأ الذى يقع فيه النـاقد المبتدىء !

وهنا ينتقل الكلام الى عملية النقد الفنى ذاتها أو التقييم الجمالى ، ويؤكد الدكتور زكى نجيب محمود منذ البداية على عملية النقد ، وعلى ضرورة أن يكون علما « نصر على أن يقوم النقد على تدليل عقلى ، نصر على أن يكون النقد علما » ٠ وتعريف العلم عنده هو « **منهج البحث** » مهما تكن مادة هذا البحث ٠٠ لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء البحر أو هواء الجو ، لتكن ذهبا أو ترابا ، لتكن أدبا أو تاريخا ، فهى علم اذا اصطنعنا فى بحثنا المنهج العلمى ، أو على حد تعبيره « ليس العلم حقـائق بعينها ، بل هو ترتيب منهجى لما شئت من حقائق » ٠

وانطلاقا من فوق هـذه القـاعدة المنهجية وتأسيسا عليهـا ، نرى الدكتور زكى نجيب محمود فى موقفه النقدى ، الصادر عن نظرية عامة فى الفن ، صادرة بدورها عن فلسفة جمالية أو استاطيقية ، مهما يكن من اختلافنا معه فى هذا كله ، نراه يميز بين ثلاثة مستويات فى العملية النقدية كثيرا ما يحدث بينها الخلط الواضح والفاضح فى حياتنا الثقـافية بوجه عام ، مستوى المعلق الأدبى أو الفنى ، ثم مستوى الناقد الأدبى أو الفنى ، ثم مستوى الفيلسوف الجمالى أو الاستاطيقى ، أما الأول وهو المعلق ، فمهمته تقديم العمل الفنى أو الأدبى للقراء ، تقديما يظهر حسناته وسيئاته وشيئا من محتواه ، دون أن يصدر فى هذا التقديم عن نظرية عامة فى النقد ، لان حدوده هى هذه الجزئية الواحدة ، وما أكثر هؤلاء فى حياتنا الصحفية ، وان ادعوا ظلما انهم نقاد ، وأما الناقد فصاحب وجهـة نظر

ينظر منها ، لا الى جزئية واحدة كأن تكون قصيدة أو رواية أو مسرحية ، بل الى عدد من قصائد الشعراء وقصص الأدباء وأعمال كتاب المسرح ، الى أن تتعدد وجهات نظره الى جزئيات كثيرة ، فتتكون لديه القاعدة النظرية العامة التى يتخذها أساسا للموقف النقدى ، وما أقل هؤلاء النقـاد فى حياتنا الثقافية لأنهم يكادوا أن يكونوا معدودين ، ثم يأتى بعد ذلك مستوى أعلى فى درجات التعميم ، هو مسـتوى صاحب الفلسفة الجمـالية أو الاستاطيقية ، التى يقيمها على القواعد العامة نفسها التى كان النقاد قد وصلوا اليها فى مختلف الفنون ٠٠ وهكذا يتجه السير خلال المراحل الثلاث من الجزئية الى القاعدة الى المبدأ الفلسفى العام ، فى المرحلة الأولى ينحصر النظر أساسا فى عمل واحد ، وفى المرحلة الثـانية يتسع النظر ليضـع النظرية العامة لفن بأسره من الفنون ، وفى المرحلة الثالثة تعمق النظرة حتى تصل الى وضع المبدأ الشامل الذى يصدق على الفنون كلها دفعة واحـدة ٠

ونعود الى الدكتور زكى نجيب محمود لنتعرف على مذهبه النقدى ، فنراه يستبعد فى النقـد كمـا اسـتبعد فى الخلق ، كلا المذهبين اللذين يتجاوزان العمل الفنى الى ما ورائه أو الى ما أمامه ، وأعنى بالأول المذهب النفسى أو التعبيرى الذى يتسلل خلال العمل الفنى الى ما فى داخل نفس الفنان ، أما الثانى فهو المذهب الواقعى أو الاجتماعى الذى يتسلل خلال ذات العمل الى ما فى الخارج فى الطبيعة أو المجتمع ، فعنده ان مثـل هذه المذاهب النقدية ، مذاهب متطفلة على علوم أخرى دون أن تحافظ للنقد على علميته الخاصة ومنهجيته الخالصة : فالناقد الذى ينظر الى العمل الفنى نظرة التحليل النفسى مثلا يمكن اعتباره من علماء النفس بقدر ما يمكن اعتباره من نقاد الأدب ، وكذلك الحال بالنسبة الى الناقد الذى ينظر اليه نظرة اجتماعية ، يمكن ادخاله فى عداد علماء الاجتمـاع بقدر ما يمكن ادخاله فى عداد نقاد الأدب ، أما الناقد الحق فهو الذى ينصرف الى تحليل العمل الفنى أو الأدبى حاصرا نفسه فى اطاره ، دون أن يسمح لأى عامل خارجى بالتدخل فى حكمه أو تقييمه، كنفس الفنان ومشاعره ، أو كحوادث التاريخ ، وأساطير الدين ، أو كالمبادىء الخلقية ، والمذاهب الاجتماعية ، والعقائد السياسية ، فكما أن معيار الشعر هو الشعر ، ومعيار الموسيقى هو الموسيقى ، ومعيار التصوير هو التصوير ، ينبغى أن يكون معيار النقد هو النقد ، أعنى العمل الفنى ذاته !

أما هذا المذهب النقدى الثالث الذى يناصره الدكتور زكى نجيب

محمود وينتصر له فهو ما يعرف فى أوربا وأمريكا باتجاه النقد الجديد ، وهو الاتجاه الذى يتمثل فى اعلام هذه المدرسة من أمثال **ألن تيت وكينيث بيرك وجون كراو رانسوم** ، والذى نستطيع أن نجد أصوله فى نظرية « **المعادل الموضوعى** » التى قال بها الشاعر والناقد الشهير **ت.س.اليوت** !

ولا يعنينا هنا والآن ما يقوله الدكتور زكى نجيب محمود من أن « العمل الفنى – بناء على هذه المدرسة النقدية ، معياره هو الفن نفسه ، أعنى أن تقاليد كل نوع من أنواع الفنون ، وقواعده الخاصة به ، هى السند فى أحكامنا النقدية » وانما الذى يعنينا هو ربطه بين حركة النقد الفنى الجديد هذه فى أوربا وأمريكا ، وبين حركة النقد الفنى عند العرب الأقدمين، وتعجبه من وصف هذه الحركة « بالجدة » وهى قديمة معروفة لدى العرب القدامى ، فهو يقول بالحرف الواحد :

« وليس مثل هذا النقد المعتمد على تحليل النص بالشىء الجديد فى تاريخ النقد عامة ، والنقد العربى بصفة خاصة ، فذلك هو طريق الناقدين القدامى بغير استثناء ، وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء فى تحليل النص القرآنى تحليلا يمكن صاحبه من استخلاص الأحكام ، أما من ظاهر الآيات أو من تأويلها ، فاصطنع النقاد شيئا كهذا فى تحليل الشعر بيتا بيتا ، وكلمة كلمة ، اعرابا وتركيبا وبلاغة ، وغير ذلك مما يتصل بالنص المنقود من نواحيه جميعا » .

والغريب ان وجه الخلاف بين حركة النقد القديم هذه وحركة النقد الجديد تلك ، وهو الخلاف الذى يضفى على القديم قيمه بمقدار ما ينتقص من الجديد ، هو ما يأخذه الدكتور زكى نجيب محمود على النقد الشارح عند العرب القدامى ، فهو يستطرد فيقول : « لولا ان نقادنا الأقدمين كانوا يعقبون على مثل هذا التحليل بتقويم يقومون به المادة المنقودة ، فيقولون ان هذا البيت أفضل من ذلك ، وهذا الشاعر أشعر من أخيه ، وأما التحليل على أيدى النقـاد المحـدثين ، والعجب انهم يسمون فى أوربا وأمريكا بأصحاب المدرسة الجديدة فى النقد ، فلا ينتهى بتقويم ، لأن التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم » .

وهذا هو وجه الخلاف الجوهرى بيننا وبين ما يذهب اليه الدكتـور زكى نجيب محمود ، « **التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم** » وماذا تبقى له من مهمـة اذا فقد مهمـة اصدار الأحكام التقويمية ، وكان قد فقد

قبلها عند الدكتور مهمة قيادة الحركة الاجتماعية ، وتغيير واقع المجتمع بالرأي والرؤية ، وباتخاذ الموقف واختيار المصير ٠

ان الناقد اذا فقد دوره التقويمي فقد بالتالي دوره التوجيهي ، وغدا أقرب الى الحاسب الالكتروني في عد الجمل والعبارات ، وتحليل الكلمات والتشبيهات ، ان النقد عملية ابداعية لا تقل عن عملية الخلق ذاتها ، من حيث هي مكابدة ومعاناة ، اضافة واضاءة ، استبصار ايجابي بمتطلبات المجتمع ، وانتقاد خلاق لضرورات الحياة ، ثم هي بعد هذا كله يقظة فكر وعودة وعي ودفع بحركة التطور الاجتماعي ، واشباع لكل خلايا الانسان ، والناقد الذي لا يكون هذا هو دوره على الأقل في عصرنا الحاضر ، انما يخون العملية النقدية ويحيلها الى حركة متعثرة متبعثرة ، تدفع الى الوراء الاجتماعي بالحتم والى الخلف التاريخي بالضرورة !

ولكن هل معنى هذا ان الدكتور زكي نجيب محمود ينكر على الفن كل رسالة اجتماعية ، ويعري الفنان من ردائه الاجتماعي ؟ هل معنى هذا انه يجرد الناقد من فعاليته الابداعية ، ويراه كما دودة القز التي تقتات أوراق التوت لتفرز خيوط الحرير ، أو هو على حد تعبيره مجرد قارىء لقارىء ؟ وهل لو قدر لهذا القارىء أن يجيد القراءة لاستغنى بذلك عن دور القارىء الناقد ؟ عموما !٠٠ هل يمكن للقيمة الجمالية أن تناهض القيمة الاجتماعية على نحو ما لو أمكن القول بأن ثمة فضيلة ضد الخير ورذيلة ضد الشر ؟

الواقع أن هذه وغيرها أسئلة كثيرة خطرت على بال الدكتور زكي نجيب محمود ، وحاول أن يجيب عنها في أكثر من موضع وفي أكثر من موضوع ، وخاصة في مقاليه الطويلين عن « مهمة الكاتب » و « رسالة الفنان » فهو يؤمن بأن الفن له بالضرورة رسالة اجتماعية ، وانه لا يمكن أن تقوم حضارة بدون فن ، كما انه لا حضارة بغير اشتراك الفنان في صياغة هذه الحضارة ، فهو يعلق أهمية كبرى على رسالة الفنان في المجتمع الانساني ، على أساس ان رسالته مخاطبة الانسان على الاطلاق ، فالفن في رأيه اجتماعي ، ولكن بالمعنى الذي يخدم به المجتمع الانساني بوجه عام ٠

ولكن هل معنى هذا أن يلتزم الكاتب أو الفنان بمشكلات بيئته ، وقضايا مجتمعه ، وهموم عمره ؟

الواقع أيضا ان الدكتور زكي نجيب محمود هنا لا ينكر معنى الالتزام ولا يستنكره ولكنه يقبله بحيث يخلع عليه كما خلع على وظيفة الفن

الاجتماعية طابعا انسانيا مجردا ، وليس هدفا اجتماعيا محددا ، فهو يقول ان التزام الكاتب بقضايا المجتمع « شرط يبلغ من البداهة حدا يجعل اشتراطه تحصيلا لحاصل ، فالكاتب غير الملتزم بفكرته ومبدئه لم تشهده الدنيا بعد ، وحسبه التزاما انه يستخدم اللغة فى التعبير عن فكرته ، واللغـة ظاهرة اجتماعية ، وليست هى بالرموز السحرية التى يقررها الكاتب لنفسه بحيث لا يفهمهما أحد سواه » .

وواضح من هذا الكلام ان الدكتور زكى نجيب محمود يوسع من مفهوم الالتزام بحيث يكسبه طابعا شموليا عاما يكاد يتسع ليشتمل على كتابات اليمين كما يشتمل على كتابات اليسار ، ولكن الواقع انه لم يشأ لمفهوم الالتزام أن يقتصر على الجانب الأيديولوجى الذى نادى به نقـاد الواقعية الاشـتراكية ، ولا على الجانب الوجـودى الذى هتف به كتاب الوجودية السارترية ، وانما الالتزام عنده بمعنى « **الحق** » ، الحق الذى يلتزمه الفنان فى رسالته الفنية الى بنى البشر : « فلئن كان الفنان بمثابة من يحلم لبنى جنسه من البشر ، الا انه حلم منضبط بالقواعد والقوالب والمبـادىء انضباطا يقيـده فى حدود الحق الذى يريد الفنـان أن يبثه فى فنه » .

ومهما يكن من تعليق على قيمة الحق هذه بأنها قيمة انسانية غامضة أو على الأقل غير محددة ، فليس من شك انها تكتسب وضوحها وتحديدها من شخص الدكتور زكى نجيب محمود .. قول الحق .. الذى نعتز به كل الاعتزاز وتقدره كل التقدير ، لانه اذا كان المعلقون الأدبيون كثرة فى حياتنا الثقافية ، وكان النقاد قلة فى هذه الحياة ، فليس من شك فى أن فلاسفة الجمال أو الاستاطيقا ندرة بل ندرة نادرة ، والدكتور زكى نجيب محمود فى طليعة هذه الندرة النادرة بما تركه من بصمات على جبين حياتنا الثقافية ، حيث استطاع بفلسفته العلمية أن يكون عاملا من عوامل ايجاد هذه الحياة ، كما استطاع بفلسفته فى الأدب والفن أن يكون فى ذات الوقت علامة من علامات وجود هذه الحياة !

شاهد على هذا العصر

● هذه هي حياتنا .. « ملل في ملل » ناس يمشون وهم نائمون ، يمشون دون أن يدروا ، وينامون دون أن يدروا ، ويقتلون أنفسهم دون ان يدروا . انهم دائخون .. نيام .. نيام .. والنتيجة ..

« النتيجة هي شقاء أبناء هذا العصر » .

قارىء هـذا الكاتب بل قارىء **أنيس منصور** ، لا يمكنه أن يقاوم ما فى أسلوبه من اثارة فكرية واغراء ذهنى ، انه يبهرك بتعبيراته الحركية وصوره الموحية وقدرته على تكثيف المعانى وتجسيم الأفكار ، فلا تكاد تجد فى كتاباته لفظة ينقصها الشكل أو جملة خالية من اللون ، وكأنك فى صالة من صالات الفن التشكيلى تتفرج على رسام أفكار أو نحات صور .. انه يذكرك بالكاتب الفرنسى الجديد **ميشيل بيتور** الذى يريد لقارئه أن يقف وسط الصفحة ، وكأنه يقف فى ميدان من ميادين المدن الساهرة .

والواقع ان عهدا جديدا من الأساليب الأدبية التى قد تطلب لذاتها بصرف النظر عما وراءها من موقف فكرى يبدأ بكتابات أنيس منصور ، فمنذ أسلوب **المنفلوطى والرافعى والمازنى وطه حسين** لم يطف فوق سطح أدبنا العربى الحديث ، أسلوب فاقع بحيث يشكل مرحلة أسلوبية جديدة مثل أسلوب أنيس منصور .

على انه اذا كان **سقراط** قد أنزل الفلسفة من السماء الى الأرض ، فقد جاء أنيس منصور ليمسح بها الأرض ،-ذلك ان سقراط صرف الفلسفة من البحث فى الأمور العـلوية التى تخص الآلهـة ، الى البحث فى الأمور الأرضية التى تهم الانســان ، صرفها الى البحث فى الفضيلة والمعـرفة وما ينبغى أن يكون عليه سلوك البشر .

ولكنها على أيام أنيس منصور أصبحت تبحث : لا أقول فى الأمور الأرضية وكفى بل فى الأمور الأرضية والأرضية جدا ، فى الأمور تحت الأرضية ، فى كنه مرض الانسانية فى منتصف القرن العشرين ... القلق والسأم ، التوتر والألم ، العبث والضياع ، الاحساس باللاجدوى والشعور بالغربة والغرابة والاغتراب ، وكلها عند أنيس منصور أسماء لمسمى واحد هو .. الملل . فمن الملل يصدر كل شىء ، والى الملل يرتد كل شىء ، ولذلك فهو يرى : « انه فى البدء خلق الله السموات والأرض ، وأنه شعر بالملل

وبعد ذلك خلق آدم وحواء · وآدم وحواء شعرا بالملل فى الجنة فارتكبا أول خطيئة ·· وملا الحياة على الأرض فارتكب أحد أبنائهما أول جريمة » ·
وهكذا ·· هكذا كل شيء ، فليس الماء أصل الأشياء كما قال الحكماء اليونان ، وليس هو النار ولا الهواء ولا التراب ، وانما هو الملل ·· الملل الاسمى أو الملل فى أعلى درجاته أو هو باختصار الملل الخلاق ·

الملل اذن هو الركيزة المحورية التى تدور عليها أغلب مقالات هذا الكتاب (**وداعا أيها الملل**) أو هو الحدس الفلسفى البسيط الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه أبدا ، ذلك أن أنيس منصور شأن كبار كتاب الوجودية الأصلاء ، يتخذ من حياته مادة لكتاباته ، وما حفلت به هذه الحياة من زلازل باطنية عنيفة ، وأزمات وجدانية حادة ، استطاع أن يعبر بها عن حقيقة وجودية هامة هى « ان الفلسفة لابد أن تكون وليدة تجربة حية أو خبرة وجودية » ·

ومن هنا كان أنيس منصور بحق الكاتب الوجودى الأولى فى ثقافتنا العربية ، لان الارتماء فى أحضان مذهب من المذاهب الوجودية يناقض الوجودية الحقة فى أساسها ، وأساس الوجودية عند كل كاتب من كتابها الكبار أن يستقل الفرد بتفكيره وشعوره وعمله عن كل قيد من قيود المذهبية ، فليس وجوديا على الحقيقة ذلك الذى يقول انه وجودى على مذهب **هيدجر** كما يقول **الدكتور عبد الرحمن بدوى** ، أو وجودى على مذهب **كيركجارد** كما يقول **الدكتور زكريا ابراهيم** ، أو وجودى على مذهب **سارتر** أو **كامى** كما يقول الكثيرون ·· « لأن تقليده فى حياته لحياة انسان آخر يلغى حياته المستقلة ، ويجعله تابعا من توابع التقليد ، الذى تثور الوجودية عليه » كما قال بحق أستاذنا العقاد ·

أقول ان أنيس منصور اذ يتخذ من تجاربه الحية قاعدة لاطلاق كتبه وكتاباته ، انما يشارك كبار كتاب الوجودية فى الابتداء من نقطة ذاتية خاصة ، تعبر عن تجربة وجودية ، هذه التجربة هى التى يفلسف بها حياته ويحيا بها فلسفته ، وعن طريقها يصدر من الداخل ليلتقى بالخارج أو يخرج من عزلة « الأنا » ليتصل « بالهم » أو الآخرين ·

على أن هذه التجربة تأخذ بالضرورة صورا متعددة تبعا لاختلاف كل كاتب عن الآخر ، فهى عند كيركجارد قد اتخذت صورة قشعريرة صوفية قوامها « الخطيئة » والكفارة ونشدان الخلاص ، واتخذت عند هيدجر صورة شعور حاد بأن الوجود للعدم أو أن الوجود سائر حتما نحو الموت ·

واتخذت عند سارتر صورة شعور مريض « بالغثيان » ، ما دام الوجود في نظره حزمة من الاشياء المتلازجة لا يربط الواحد منها بالآخر صلة روحية ، ومادام الأمر كله لا يعدو ان يكون تلامسا « يلتزج » فيه وجود بوجود ٠ أما عند ألبير كامي فقد اتخذت هذه التجربة صورة احساس أليم بأن كل ما في الوجود « عبث » فنحن نولد ونحيا عبثا ، نسعى ونشقى عبثا ، نعمل ونأمل عبثا ، والحقيقة أن الكل باطل والكل الى انتهاء ، وهذه هي النهاية « اللامعقولة » لكل موجود ٠

وبعد هؤلاء جميعا تجيء هذه التجربة لتتخذ عند أنيس منصور صورة شعور غامض حنون ٠٠ كأنه الخدر ٠٠ كأنه الهم ٠٠ كأنه التثاؤب ٠٠ كأنه اللاشيء أو اللامعنى ، انه حالة فقدان كل شيء لفحواه ، وفقدان كل شيء لجدواه ، انه حالة أن تفقد « استطعامك » لأى شيء ٠٠ أن تأكل ولا تتذوق ، أن تستلقى ولا تنام ، أن تشتهى ولا تحب ٠ انه باختصار حالة انعدام الوزن أو استواء الطرفين ٠٠٠ هذه الحالة هى التى يطلق عليها أنيس منصور اسم ٠٠ الملل ٠ « فأنا فى حالة الملل لا أعرف بالضبط ان كنت أنا المرض أو أنا المريض ٠ ولا أعرف ان كنت أنا المريض الذى انتقلت عدواه الى غيره أو أنا ضحية لمرض الآخرين » ٠ وعند كاتبنا المتفلسف ان الذى يشعر بالملل ليس هو الذى لا يرغب فى الحياة ٠٠ وليس هو الذى لا يرغب فى الموت : « لأن الذى لا يرغب فى الحياة يرغب فى الموت ٠٠ والذى لا يرغب فى الموت يرغب فى الحياة ٠٠ فكلاهما يرغب فى شيء ٠٠ ولكن الذى يمل أو الذى يتململ هو انسان لا يرغب حتى فى الرغبة » ٠

وهكذا استطاع أنيس منصور أن يشخص هذا الداء الذى أصيب به قرننا العشرون ، هذا المرض الذى هو مرض الأمراض ، وهذا السم الذى هو سم السموم ، هذا السم المضاد للطبيعة كلها ، والذى يسمى ٠٠ الملل وهو ليس الملل العارض ملل التعب أو ملل الحيرة ، وليس هو الملل السطحى الذى يرجع الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وانما هو الملل العميق ، الملل الكامل ، الملل الخالص ، الملل الذى « ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى » ٠ كما وصفه الشاعر **بول فاليرى** ٠

هذا الملل المطلق ليس فى ذاته الا الحياة عارية تماما اذا نظر الأحياء اليها بوضوح ، وهذا الملل المطلق هو المناخ الذى يعيش فيه انسان العصر الحديث ، الانسان الحر حرية كاملة بعد أن تحققت له الحرية السياسية ، وأخذ يمارس حريته الشخصية : « وقد تكون كلمة « الحرية

الشخصية » كلمة غريبة ، ولكنا لآننا فى مصر عانينا الاحتلال السياسى أزمانا طويلة ، فكل حديثنا عن الحرية كان حديثا عن الحريه السياسية٠٠ مع ان الحرية السياسية هى أضيق أنواع الحريات ، وانما الأصل هو الحرية الشخصية ٠٠ حريتى وجريتك » ٠

هذا هو الانسان الحديث ، الانسان الذى يعبر بحياته وكتاباته عن « الحرية الداخلية » ، كما يعبر عن تأمل آثارها الطبيعية ٠ والوجودية ليست شيئا سوى فلسفة هذا الانسان الحديث ، فاذا كان لعصرنا جوه الخاص ، فكتاب « وداعا ٠٠ أيها الملل » هو التعبير الفلسفى عن هـذا الجـو ٠

والآن لنحلل بعض مكونات هـذا الجـو ، أو بتعبير أصح لنحلل « فلسفة الملل » عند أنيس منصور ٠

وصفنا كتاب « وداعا ٠٠ أيهـا الملل » بأنه بحث فى كنه مـرض الانسانية فى منتصف القرن العشرين ، ذلك لأن أنيس منصور يرى أن الانسانية مريضة فى هذا العصر ، وان مرضها هو مرض الأمراض ، تماما كما وصف الكاتب الانجليزى الشاب **كولن ويلسون** كتاب « الغريب » **The Outsider** بأنه : « دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسـية فى القرن العشرين » ٠ فهو الآخر يرى أن الانسانية مريضة فى هذا القرن وكلاهما يخصص الجزء الأكبر من كتابه لتشخيص هذا الداء الذى تعانيه الانسانية ، ثم يقترح (كولن ويلسون قبيل خاتمة الكتاب وأنيس منصور على غلاف الكتاب) الدواء الذى بفضله يمكن للانسـانية أن تشفى من مرضها الدفين ٠ الا أن كولن ويلسون يصف هـذا المرض بأنه مرض « الغربة » بينما يصفه أنيس منصور بأنه مرض « الملل » ، ويلتمس كولن ويلسون الخلاص فى الرؤية الصـوفية أو الكشف الروحانى أو فيما سماه « طريقة النمو المتسق للانسان » ، أما أنيس منصور فيلتمس الخلاص فى الحب تارة وفى العمل تارة أخرى أو فيهما معا ، على اعتبار ان الحب هو الشحنة الوجدانية للعمل ، وان العمل هو الذى « يضع حـدا لحالات التفرج السلبى والتأمل الحبادى ليتخذ موقفا ايجابيا من نفسـه ومن غيره » ٠

ولكن ما طبيعة هذا « الملل » ؟ كيف يصاب به الانسان ، وكيف يمكن أن يشفى منه الانسان ؟

عنـد أنيس منصـور أن ظاهرة الملل تبـدو لأول وهلة ظاهرة اجتماعية ، ذلك لأن من صفات الانسان الذى يصاب بالملل ، أنه لا يتلاءم

مع المجتمع الذى يعيش فيه « فالذى عنده ملل يشعر انه ليس على صلة بالواقع ٠٠ انه منعزل ٠٠ انه معزول ٠٠ انه منقطع ٠٠ انه مقطوع ٠ وانه لا توجد لديه وسيلة للاتصال بالعالم الخارجى » ٠

لكن ظاهرة الملل فى الحقيقـــة ليست مجرد ظاهرة اجتمـاعية ، فالشخص الذى يعانى تجربة الملل هو الشخص الذى يرى الانسـان على حقيقته ، تلك الحقيقة التى تحجبها عن العين طبيعة الحياة فى المجتمع ، ولأنه يدافع عن الحقيقة وحدها ولا يقبلَ غيرها نراه دائما اما ثائرا على المجتمع ، واما منعزلا عن المجتمع ٠ وهذا هو السبب فى ان الانســان « الملول » ان صح هذا التعبير ، يكون هدفا لحملات كل الذين يعيشون من المساومة مع ضمائرهم ، وكل من لا عقيدة لهم سوى الدعاية الفارغة ، وكل من لهم قلب طيب الى حد العبط ٠

ومن هنا نرى ان ظاهرة الملل عند أنيس منصور لها جانب سيكولوجى وجانب ميتافيزيقى فضلا عن جانبها الاجتماعى ، وأنها تمر بمراحل ثلاث هى على التوالى : مولد الملل ثم حياة الملل وأخيرا موت الملل ٠ هذه المراحل الثلاث تؤلف فيما بينها ما سميناه : المعنى الدرامى للحياة ٠ فى مقابل ما سماه الفيلسوف الأسبانى **أونا مونو** « بالمعنى التراجيدى للحياة » ! والآن لنتناول كل فصل من فصول هذه الدراما ٠٠ **دراما الملل** ٠٠٠ بشيء من التفصيل :

مولد الملل :

يرى أنيس منصور ان مولد الملل كان على أيدى ثلاثة رجال كبار استطاعوا أن يفتتحوا قرننا العشرين ، ان لم نقل انهم هم الذين صنعوه صنعا ، والصنعة والصناعة والتصنيع هى من علامات هذا القرن ، قرن الأشياء المصنوعة ٠ أليست كل نواحى البيئة الطبيعية الريفية تصبح بحكم تقدم المدنية بيئة صناعية ؟ ألسنا جميعا صناعة عصرية ؟ ومكتوب على جبين كل منا « صنع فى هذا العصر » !!

ويصف أنيس منصور كل من هؤلاء الرجال ، بالصياد الذى مد يده الى الشبكة فوجد بها زجاجة مقفلة ، فلما فتحها خرج منها مارد جبار ، كان محبوسا فى قاع البحر منذ ألوف السنين ٠ الصياد الأول هو **كارل ماركس** الذى فتح الزجاجة فخرج ماردها على هيئة رجل كادح يطالب بحقه فى الخبز ، والصياد الثانى هو **سيجموند فرويد** الذى خرج مارده من زجاجة اللاشعور على هيئـة غريزة جائعة تطالب بحقهـا فى الجنس ، والصياد

الأخير واسمه **اينشتين** ... خرج مارده على هيئة طاقة هائلة سجلت أول انفجار ذرى عرفه التاريخ .

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين وجد أنيس منصور انهم بمثابة مراكز القوى العاملة فى القرن العشرين ، هم أنفسهم الكاتب الانجليزى ت.أ. **لورانس** T.E. Laurence والرسام الهولندى **فان جوخ** V. Gogh وراقص الباليه الروسى **نيجنسكى** Nijinsky الذين رآهم كولن ويلسون على انهم غرباء يمثلون نماذج ثلاثة لمرض الغربة الذى أصيب به قرننا العشرون . وكما تمثلت قوة الخبز فى كارل ماركس وقوة الجنس فى سيجموند فرويد وقوة الطاقة فى اينشتين ، وحاول كل منهم أن يقضى على داء الملل ولكنه فشل ، اذ حاول ماركس أن يقضى على الجوع فحسب ، وحاول فرويد أن يشبع الغريزة فقط ، واكتفى اينشتين بالتحكم فى المادة . كذلك حاول الثلاثة الآخرون أن يشفوا من مرض الغربة بالسيطرة على أنفسهم ، لكن سيطرتهم لم تكن كاملة ... ذلك أن لورانس حاول ان يسيطر على عقله فحسب ، وفان جوخ على انفعاله فقط ، ونيجنسكى على جسده وكفى . ومن هنا ذهب كولن ويلسون الى أن الرجل المثالى هو الذى يجمع بين فكر لورانس الثاقب وانفعالات فان جوخ الجامحة وادراك نيجنسكى لامكانيات جسده ، تماما كما ذهب أنيس منصور الى ان سعادة الانسان الحديث لن تتحقق الا اذا جمع بين هذه القوى الثلاث .. الخبز والجنس والطاقة فى نوع من التعايش السلمى . أما بقاؤها هكذا فى حالة هدنة مسلحة أو حرب باردة أو قنبلة زمنية موقوتة فهو ما يسبب شقاء الانسان .

وهذا ما عبر عنه بقوله : « ونحن نريد أن يتحول الوحش ، هذا النمر الى قط ، هذا السيد الظالم الى انسان طيب مطيع ، هذه الجماهير الى قوى عاقلة ، هذه الغرائز الى طاقات سامية . والزجاجات ما تزال مفتوحة ، والمفاوضات بيننا وبين هذه العفاريت دائرة .. لا أمل فى أن تدخل هذه العفاريت الى زجاجاتها ، لنرمى بها فى أعماق البحر .. لكننا بالعقل نحاول أن نروض القوى الجبارة .. وبين عقلنا وهذه القوى الهائلة تهتز حياتنا وسعادتنا » .

وهذه هى أول علامات العصر الذى نعيش فيه .. أن تهتز حياتنا وسعادتنا بين عقلنا وبين هذه القوى الهائلة ، ومن هذا الاهتزاز الذى سرعان ما يتحول الى زلزال ، تطفح علامات العصر ، وعلى رأس هذه العلامات الايمان الغريب بالمؤسسة وبالمنظمة وبالنقابة .. الايمان بهذه الأشكال

المعنوية ، ثم الايمان باله آخر اسمه : النظام ·· الترتيب ·· « وهذه الحياة المنظمة أو المنتظمة أو المرتبة أو الرتيبة هي التي أصابت الانسان بمرض هذا العصر : الملل ·· القرف ·· الدوخة ·· الغثيان ·· ولم يحدث في عصر من العصور أن شعر الانسان بالملل ·· وبأن اليوم كغد ، وأن الغد كبعد الغد ، وأنه لا طعم لشيء ولا لذة لشيء ولا أمل في شيء ولا يأس من شيء ·· لم يحدث شيء من هذا قبل القرن العشرين » ·

صحيح : لم يحدث شيء من هذا قبل القرن العشرين ، ويكفي أن تقرأ ما يكتبه **سارتر** في فرنسا ، **ومورافيا** في ايطاليا ، **وأوزبورن** في انجلترا ، **وجاك كيرواك** في أمريكا ، **ويوكيو ميشيما** في اليابان ، **وجونتراجراس** في ألمانيا ، **وأورتيجا اي جاسيت** في أسبانيا ، **وبوريس باسترناك** في الاتحاد السوفيتي ، **ونيقولا كزانتزاكي** في اليونان ، وحتى **نجيب محفوظ** في مصر · يكفي أن تقرأ هؤلاء جميعا لترى أن كتاباتهم كلها تصدر من نبع واحد اسمه ·· الملل · ويصف أنيس منصور الشعور بالملل بحالة انقطاع التيار الكهربائي ونحن نرى الأشياء ، أو بحالة انقطاع الماء الساخن ونحن نستحم : « فالملل هو الذي يجعل كل ما حولنا غريبا ·· أو يجعلنا نحن غرباء في هذا العالم · فالشعور بالغرابة ، والشعور بالاغتراب هو بداية الملل · ولذلك فوسائل الاتصال بالغير ميتة ·· فالانسان حي ولكن مواصلاته ميتة ·· انه جثث ألفاظ ، وقبور معان ، وعفن فكري » ·

وهكذا نرى أن الملل وان كان منشؤه اجتماعيا ، الا أنه ينمو ويحيا في تربة سيكولوجية خالصة ، هي الفصل الثاني من دراما الملل ، الذي سميناه :

حياة الملل :

اختار كولن ويلسون مثلا على الغريب النموذجي في الأدب الحديث بطل قصة **هنري باربوس** H. Barbusse « الجحيم » ، ذلك البطل الذي كان يمعن في الغربة فيلجأ الى غرفته في الفندق ، يغلق بابها ويقف على الفراش ليراقب ما يدور في الغرفة التالية من ثقب الحائط ، انه ينظر ويرى الغرفة التالية وهي تدعوه الى عريها ، هذه الغرفة ليست الا الحياة وقد خلعت ملابسها ، ولذلك فهو كما يقول باربوس : « كان يرى أكثر من اللازم ، ويعرف أكثر من اللازم » ·

وكذلك فعل أنيس منصور ، اختار مثلا نموذجيا للملل فيلم « الليل» للمخرج الايطالى العظيم **أنطونيونى** ٠٠ « فكل شىء فى القصـــة ، وفى أبطال القصة يؤكد معنى الملل ٠٠ أناس فى حالة ملل أو ملل على هيئة أناس » ٠ وقصة الفيلم خالية من الحوادث ، فمن معانى الملل ألا تكون هناك حوادث ، كل ما هناك اننا نشاهد رجلا وزوجته فى طريقهما الى أحـــد المستشفيات ، الزوجة وجهها جامد لا يتحرك ، أما الزوج فهو فى حالة غريبة من فقدان النطق ٠٠ « انه لا يتكلم ، واذا تكلم فهو لا يقول شيئا ٠ لم يعد هناك ما يقوله ، واذا وجده فانه لا يجد الدافع لكى يقوله ، واذا وجد الدافع كان الدافع الوحيد هو ألا يقول شيئا » ٠

هذا الزوج أديب ، وقد صدرت له قصة جديدة ، ولكن لا تبدو عليه السعادة ، والاثنان يزوران رجلا مريضا ، وهذا المريض سعيد بصوت آلات البناء ، وبصوت الطائرات النفاثة والصواريخ ، انه سعيد لأنه مريض ، لأنه فى أجازة اجبارية ، فى حالة هبوط اضطرارى ، ويبدو ان هذا المريض هو الآخر أديب ٠ وتنتهى الزيـارة وتبدأ مشـــكلة كل يوم ٠٠ « أين تذهب هذا المساء ؟ » أما الأديب فعنده حفلة أقيمت فى نادى القصة بروما بمناسبة قصته الجديد : « الذين يمشون وهم نيام » ٠ وتضيع الزوجة فى زحام الاحتفال بزوجها فتتسلل الى الخارج ٠٠ الى شوارع روما لتتسكع فى الطرقات ، وتتفرج على الناس والأشياء ٠ وأخيرا يعودان الى البيت٠٠ الزوجة تدخل الى الحمام وتلقى بنفسها فى البانيو ، والزوج غارق فى ملله ٠٠ فى ملابسه « وليست ملابسه الا مللا مصنوعا من القماش » ٠

ويقترح الزوج بلا حماسة أن يذهبا الى بيت أحد الأثرياء ، وتوافق الزوجة بلا حماسة على الذهاب ٠ وهنا نشاهد « عشرات من الأغنياء من النساء والرجال يلعبون ، أو يقطعون الليل ، أو يهربون من الملل ٠ كل واحد قرفان ٠٠ الكلام قرف ، الوجوه كاذبة ، أو لا هى كاذبة ولا هى صادقة ٠٠ محايدة ٠٠ أناس لا يعرفون ماذا يفعلون » وفى حديقة القصر نرى الزوجة تروح وتجىء بلا صمت وأيضا بلا كلام ، وزوجهـا مشغول عنها أو بعيد عنها ٠ قبيل نهاية القصـة تعترف الزوجة بأن الأديب المريض فى المستشفى كان يحبها ، كان يعبدها ، كان يقول لها : أنت ، بعكس الزوج الذى لم يكن يقول لها الا : أنا ٠

وفى نهاية القصة تخبره الزوجة بوفاة الأديب المريض ، فلا يتأثر ولا يهتز لأن شيئا لم بعد يهزه ، لأن شيئا لم يعد يحركه ٠٠ لا الحيـــاة ولا الموت ، لا الكلام ولا الصمت ، ولا حتى الأدب ٠٠ « انه يعلن أنه لن

يكتب بعد اليوم شيئا » . ونهاية الفيلم كأنها بدايته .. ملل فى ملل . وكأن أعمالنا وأقوالنا ما هى الا صلوات لاله جديد اسمه .. الملل ، فالزواج قاتل للحب ، والتعود قاتل للزواج ، والملل قاتل للجميع !

وهذه هى حياتنا .. « ملل فى ملل ، أناس يمشون وهم نائمين ، يمشون دون أن يدروا ، وينامون دون أن يدروا ، ويقتلون أنفسهم دون أن يدروا .. انهم دائخون .. نيام .. نيام .. عراة كأبناء نيام نيام . حيوانات كأبناء نيام نيام . يأكل بعضهم البعض كأبناء نيام نيام » .

والنتيجة ..

« هى شقاء أبناء هذا العصر » .

ولكن ، ألا توجد وسيلة للخلاص من الملل ؟ هل الملل قد أصبح كلون البشرة لا يمكن أن يزول الا بزوال صاحب البشرة ؟ هل الملل قد أصبح كالبقع الموجودة فى جلد النمر لا أمل فى غسلها ؟ أيوجد هناك أمل ؟ أمل فى الخلاص من الملل ؟

ويرد أنيس منصور على تساؤله بانه « لا راحة لأبناء هذا العصر الا بالمعجزة » .

ولكن من أين لنا هذه المعجزة .. هل نلتمسها فى العلم ؟ لا .. فى الدين ؟ لا أيضا .. فى الحب ؟ نعم ... اذن فالحب هو خير دواء لعلاج الملل .. بالقضاء عليه ، بالحكم عليه بالموت !

مـوت الملل :

ولكن لماذا يرفض أنيس منصور معطيات العلم ، مع اننا نعيش فعلا فى عصر العلم ، والعلم قد حقق لنا الكثير من المعجزات ؟

الحقيقة أن أنيس منصور لا ينكر اننا نعيش فى عصر العلم ، وأن الناس أصبحوا يؤمنون بالعلم والعلماء والآلة الحديثة ، وأن ايمانهم هذا بالعلم جعلهم يكفرون بالكلمة والعبارة .. بالفن والشعر .. بالذوق والخيال . ولكنه يرى أن ايماننا بالعـلم هو سر شقائنا .. فالآلات والسيارات والتليفزيون لم تحقق لنا سوى الوحدة والعزلة والانفراد ، والطب أصبح عاجزا عن علاج أبسط الأمراض ، والأسلحة انقلبت ضدنا فبدلا من أن تحقق لنا السـلام جعلتنا فى حالة طوارىء .. فى حالة استعداد للقتال .. فى حالة حرب باردة .. فى حالة حرب ولا حرب ..

سلم ولا سلم .. فالعلماء هم حقا أنبياء هذا العصر ، ولكنهم أداروا ظهورهم للناس ، واتجهوا بوجودهم الى المادة ، فلم يبق أمامنا الا الدين ..

« ولكن رجال الدين ليست لهم كلمة مسموعة فى عصر العلم .. انهم ينادون بالسلام الذى افتقده الناس ، والحب الذى لم يعرفوه ... وصوت رجال الدين يجىء من الداخل ، من داخلنا ، من أنفسنا .. ونحن هاربون من أنفسنا .. ولذلك فنحن لا نسمع صوت رجال الدين » .

اذن فلابد لنا من سبيل آخر غير العلم والدين نلتمس فيه المعجزة ، وننتظر المعجزة مع أننا نحن المعجزة . ان المعجزة فى داخلنا وليست فى الخارج ، ولكى ندرك هذه الحقيقة لابد لنا من لحظة باهرة .. لحظة بعيدة عن « غبش » الحياة اليومية ، لحظة تتوهج فيها حواسنا جميعا ، وتنسجم فيها روحنا مع الوجود ، فيبدو لنا العالم قائما على صلة روحية متجددة ، ويتجلى لنا فى الحياة معنى عميق غاية ما يكون العمق .. اسمه الحب . وهدف رائع غاية ما تكون الروعة .. اسمه العمل .

هذه اللحظة عند أنيس منصور هى « لحظة المرض » ... « ففى لحظة مرضنا ، فقط فى لحظات المرض ، نشعر بوحدتنا ، بانسانيتنا . ويجىء لنا من تحت الغطاء الثقيل والجلد الثقيل صوت مكتوم ، يذكرنا بأن الحياة ليست جريا ولا هربا ، وانما هى أن نتوقف وأن نتأمل وأن نتذوق وأن نتكلم وأن نفتح أيدينا وأن نضمها ، وأن نعانق أنفسنا .. نعانق أنفسنا .. نعانق انسانينا .. حقيقتنا .. فنحن أعظم ما فى الكون ! » .

تلك هى الحقيقة « نحن أعظم ما فى الكون ! » ومن هـذه الحقيقة ينطلق أنيس منصور ليجد الحـل .. فاذا كان الطوفان الحديث اسمه الملل ، فان نوحا الجديد اسمه الحب .

الحب اذن هو الخلاص ، أو هو الوسيلة الوحيدة للخروج من الملل ، وهذا ما عبر عنه أنيس منصور بقوله : « لأن نحل مللنا هى أن نحب .. هى أن نجدد صلتنا بالعالم الخارجى .. هى أن نحس أن هناك صلة .. وأن كل شىء فى تناولنا .. وأن كل ما فى الدنيا هو عبارة عن يد ممدودة لتصافحنا .. أن كل ما فى الدنيا شفاه فى انتظار تقبيلنا لها » .

نعم فشفاهنا ما خلقت الا لتقبل ، وقلوبنا ما خلقت الا لتنبض ، والانسان ما خلق الا ليحب .. « فانا أحب ، وأنت تحب ، وشهريار الملك يحب ، اذن لا أنا ولا أنت ولا هو سنعرف الملل ! » .

ولكن هل الحب وحده يكفى ؟

يقول أنيس منصور « ربما » ولكنه سرعان ما يعود فيؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هى أن الحب لا يمكن أن يكون شيئا فى ذاته وانما يكون لشيء آخر • أعنى أن الحب لا يكون حبا وكفى ، وانما هو حب شيء ، هذا الشيء هو الذى يكسب الحب مشروعيته ويجعل له هيئة وقواما ، انه الصورة اذا كانت الهيولى هى الحب •

وهكذا استطاع أنيس منصور (قولا وعملا) أن يتخطى المرحلة التى وقف عندها الدكتور عبد الرحمن بدوى ، ذلك لأن الحب اذا لم يجد للذات موضوعها فى العالم الخارجى ، انتهى بالذات الى موقف أقرب الى النرجسية ، حيث تتخذ الذات العاشقة من نفسها موضوعا لعشقها ، أو بعبارة أخرى تصبح الذات العاشقة هى نفسها موضوع العشق • وهذا ما عبر عنه الدكتور عبد الرحمن بدوى فى رسالته « **الزمان الوجودى** » بقوله : « ولكن الحب فى الدرجة العليا منه يصير كما قلنا أثرة ، لأنه شعور بالذات وكأنها وحدها الموجودة حقا ، مما يولد احساسا بالكراهية لكل ما عدا الذات » • وما ترتب عليه قول الدكتور : « ولما كان الحب كما فسرناه وجوديا افناء المعشوق فى الذات ، فانه يتصف أولا بأنه لايشترط فيه التبادل • فمن يحبب حقا ، لا يعنه أن يكون موضوع حبه يبادله حبا بحب » • وقوله : « وهذا يفسر لنا ما يسمونه اخفاق الزواج القائم على الحب ، اذ يشعر كلاهما بخيبة أمل لا يبلغ مداها التعبير ، وما ذلك فى نظرنا الا لوقوف حركة الحب بمجرد تحصيل موضوعه فى الزواج » ••

أما عند أنيس منصور فشرط الحب التبادل ، والا لما كان حبا ، ولأصبح نوعا من العشق أو الغرام ، وعنده أيضا أن تبادل الحب لا يقضى عليه بل يزيد فى نموه وثرائه ، لأن حركة الحب المتبادلة هى الحركة المتوثبة التى تسعى لا لاثراء الذات فحسب ، بل لاثراء الذات والموضوع معا • وهذا ما عبر عنه أنيس منصور تعبيرا رائعا قال فيه :

« لأنه يحبها •• لأنه يجدد الصلة بها •• لأنه يجعل الصلة تتحول الى وشائج حارة خفاقة •• لأنه جعل للدنيا قلبين يخفقان فى وقت واحد •• لأنهما يؤديان لحنا واحدا •• ورغم أنه متكرر •• الا أنه تكرار لا يولد الملل •• انه كلمعان النجوم •• متكرر كدقات القلب •• متكررة •• ولكن عن طريق هذه الدقات المتكررة تنبع أكثر العواطف اختلافا •• وأكثر

العواطف التهابا ·· وأكثر العواطف قدرة على انتاج أجمل وأعمق وأبقى ما صنع الانسان ! » ·

وهنا تنشأ المقولة الثانية فى فلسفة أنيس منصور وهى ·· العمل· فاذا كان الحب هو أحد وجهى العملة ، فالعمل هو الوجه الآخر ، والاثنان معا ·· الحب والعمل ·· وجهان لحقيقة واحدة هى الانسان · الانسان الذى يحب ما يعمله ، أو يعمل ما يحبــه ، وبذلك يكتمل « الكوجيتو » الفلسفى عنـــد أنيس منصــور ، ان جاز هذا التعبير ، ويصبح منطوقه الجديد : « أنا أعمل ــ لأننى أحب ــ اذن فأنا موجود » ·

وبهذا « الكوجيتو » يبدأ أنيس منصور مرحلة جديدة فى تطوره الفلسفى ، اذ ينهى ما يسميه ·· « التمرغ الطويل فى رمال لا نهـاية لها هى رمال الملل » ليقوم بتوظيف أعضائه العاطلة وشعاره : مرحبا أيها العمل ·· ووداعا أيها الملل ·

في النقد الأدبي

- منهج النقد الأيديولوجي
- البعد الرابع في النقد
- أزمة الأديب من أزمة الناقد

منهج النقد الأيديولوجي

* الأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته
ازاء قضايا الانسان المعاصر ومشكلات المجتمع
الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى
قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .

سئل **الدكتور مندور** قبيل وفاته أن يعرف النقد الأدبى فى كلمات قليلة فقال رحمه الله : « النقد الأدبى هو فن تمييز الأساليب ، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوروبى الواسع ، عندما نقول ان الأسلوب هو الرجل نفسه ، ووظائف النقد هى التفسير والتقييم والتوجيه ، ومن الممكن أن يصبح النقـد مشاركة فى خلق العمل الأدبى نفسـه ، باضفاء مفاهيم وابراز أهداف وتحديد قيم ، قد تكون كامنة فى العمل الأدبى ، أو مستكنة فى باطنه » ٠

والواقع أن هذه الكلمات على قلتها ليست اجابة عابرة ولا مجرد كلام ، وانما هى خلاصة وافية لقصة نفس وتاريخ ذهن وحياة قلم ، نفس حساسة سائلة لم تكتف بتذوق معطيات الحيـاة بل حاولت أن تعرف مرامى هذه الحيـاة ، وأن تتعرف على ما بداخلها من قيم ومضامين ٠ وذهن كبير محيط لم يغب عنه أن الفكر صانع الحياة ، وأن الحياة صنيعة الفكر فلم يباعد بين فكره وحياته ولا بين آرائه ومواقفه ، بل جعل من حياته وقودا فكريا فى معركة التنوير والتحرير ٠ وحياة قلم آمن بديمقراطية الرأى واشتراكية العيش وضرورة تهديف الأدب لتطوير المجتمع ، وتوظيف الفن للتعبير عن أشواق الشعب ورؤى الانسان الجديد ٠

من هنا لم يكن الدكتور مندور ناقدا فحسب ، ولا مفكرا وكفى ، بل كان الى جوار هذا كله مناضلا ثوريا ، وكاتبا تقدميا ، ومدافعا عن قضايا العدالة الاجتماعية ومبادىء السلام العالمى ٠ وهو فى هـذه الجوانب المتعددة من مناشطه العلمية والعملية ، نموذج ثورى أصيل للمفكر العصرى الذى لا يبتنى لنفسه قصرا فاخرا ويسكن الى جواره كوخا فقيرا ، على حد تعبير **كيركجارد** ، وانما يجعل فكره هو المسكن الذى يعيش فيه ، وفيه يلتقى بالعالم أجمع ، فالانسان وحيدا أو على حده ليس موجودا على الحقيقة وانما الموجود هو الانسان فى اتصاله بالغير ، وفى تأثيره وتأثره بالآخرين

وعلى ذلك فالمفكر العصرى أو مفكر العصر هو المنتقى من باطن البيئة وأحشاء المجتمع ، ليتحمل مسئوليته فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الانســـانى ، وليكون العـــامل المشع الذى يتعاطى التجربة لا للاستهلاك ، بل للتذوق والاستيعاب والتأثير فى المساحات العريضـــة من الجمهور العام ٠

هذه الرؤيا الجـديدة هى أهم ما يميز المفكر العصرى عن غيره من مفكرى العصور السابقة ، وهى السمة البارزة على جبين القرن العشرين ٠ ذلك القرن الذى أنجب « الأيديولوجيا » منهجا فى مناقشة الأمور ومعالجة الأشياء ، فالمنهج الأيديولوجى هو الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن ، لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معـــارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة ٠٠ وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها باستمرار نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون ٠٠ « فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ ، أو المنطويين على أنفســهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصـــة ، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة ٠ وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها » ٠

هذا هو المنهج الأيديولوجى الذى انتهجه الدكتور مندور ، وارتضاه معيارا فى نقده لمنتجات الأدب والفن ، وظل يمارسه ويدعو اليه حتى أصبح بفضله معلما من أهم المعالم البارزة فى تاريخنا النقدى الحديث ٠ وبفضله أيضا تم فى فكر مندور وأدبه زواج الأدب بالمجتمع ، فأخرجه من الدائرة الأكاديمية الضيقة التى تقف عند أشكال التراث ، ووضعه على رأس كتيبة الأدباء التى تكتب الأدب فى سبيل الحياة ، أما كيف انتهى اليه حتى وفق فى ارساء دعائمه وتأصيل جذوره ، وكيف اكتملت لديه عناصره حتى تمكن من وضعه فى صياغته المنهجيـــة ومنطوقه المذهبى ٠٠ فهـــذا ما سنراه الآن ٠

الصحيح ان اهتداء الدكتور مندور الى المنهج الايديولوجى لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة ، والأحكام المسبقة التى استوردها هذا الناقد وراح يولف بينها ليطلع منها بصورة تركيبية لمنهج نقدى ، ولا كان نتيجة الوقوف أمام معرض المذاهب والآراء ، يفاضل بينها ويتخير منها ما ينتهى اليه وما يدين له بالولاء ٠٠ وانما كان المنهج عنده هو الرجل

نفسه ، وكان الرجل بحق خلاصة نقية صافية لثقافات كثيرة عرفها ، وتجارب حية عاشها ، ومعارك مريرة خاض غمارها ، فنتج عن هذا كله ذلك الناقد العصرى الأصيل ، الذى لا يصدر فى كتاباته عن تصوراته الذهنية وحدها ، ولا عن مدركاته الحسية فحسب ، وانما صدر عن انفعاله الحقيقى بمعطيات الواقع الأدبى ، وتفاعله الحى مع تيار عصره • لهذا كان منهجه كائنا حيا ينمو ويتطور فى جو من الروية والأناة ، وفى كنف التجربة الواعية أو الوعى التجريبى •

والمتتبع لتطور منهج النقد « المندورى » يجد أن هذا المنهج قد مر بمراحل ثلاث ، كل مرحلة منها كانت سببا ونتيجة فى وقت واحد ، نتيجة لما أحاط بها من مضامين اجتماعية ومفاهيم أدبية ، وسببا فى الوقت نفسه لما تلاها من مرحلة ، كانت بدورها تعبيرا عن المضامين والمفاهيم السائدة فى تلك الفترة • فثمة متصل ديالكتيكى واحد ، كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل الثلاث ، فلا يجعل كلا منها قفزة مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة •

هذا الحس الديالكتيكى الواعى لدى الدكتور مندور ، هو الذى حرره من النظرة الجزئية التى كثيرا ما تكون محدودة بحدود الوعى الفردى ، ومكنه من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى فى اقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعين •• الحضارى والانسانى •

أولى هذه المراحل هى مرحلة النقد الجمالى التأثرى ، والثانية هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى ، والأخيرة هى المرحلة التى اكتمل له فيها منهج النقد الأيديولوجى • والمتأمل فى هذه المراحل الثلاث يلاحظ انها وان لم تكن نتاج معركة بعينها خاضها هذا الناقد الكبير ، فلا أقل من أنها استمدت من هذه المعارك ما يبلور ملامحها ، ويؤصل جذورها ، ويمنحها شكلها الأخير • فالمعركة التى خاضها الدكتور مندور مع أستاذنا **العقاد** حول المنهج النفسى فى النقد ، وكيف أن هذا المنهج فى رأى شيخ النقاد ينزل بالناقد الى مستوى الوثائق النفسية التى تحوله الى باحث نفسانى بدلا من ناقد أدبى يركز على ما فى النص من قيم جمالية ، هى التى شكلت الموقف الجمالى فى تطور مندور النقدى • والمعركة التى خاضها مع **الدكتور** زكى نجيب محمود حول الاحتكام الى الذوق أم الى العقل فى الحكم على العمل الأدبى ، وما ترتب عليها من مناقشات حول علمية النقد أو فنيته ، كان لها أثرها فى انتقاله الى مرحلة النقد التحليلى • أما المعركة الأخيرة

التى نزلها مع **الدكتور رشاد رشدى** حول الشكل والمضمون وأيهما يكون فى خدمة الآخر ، فهى التى أكدت اهتمام الدكتور مندور بمضمون العمل الأدبى ، وضرورة ربطه بقضايا المجتمع وواقع الحياة ، وهى العناصر الأساسية فى منهج النقد الأيديولوجى ، الذى ارتضاه الدكتور مندور فى آخر مراحل تطوره ، والذى ألقى على شاطئه مراسيه ، بعد أن أبحر فى خضم الأدب والحياة أميالا بعد أميال ٠

ولكى نقف على تفاصيل هذه الرحلة ، لابد لنا أن نتوقف عند كل مرحلة من مراحلها الثلاث ، لنعرف ما نصيب كل منها فى الكشف عن أصالة الرجل ، وفى التعبير عن حقيقة الواقع النقدى ، كما كان يراها فى ذلك الحين ٠

سافر الدكتور مندور الى باريس التى قيل فيها انها تحس بقلب أثينا وتفكر بعقل روما ، سافر مزودا بأحلى وأشهى ما فى الأدب العربى من ثمار ، كان قد قرأ « الأغانى » للأصفهانى ، و « الكامل » للمبرد ، و « الأمالى » لأبى على القالى ، و « العقد الفريد » لابن عبد ربه ٠ وهى الكتب التى أدرك فيما بعد ، أنها بمثابة الجهات الأصلية فى خريطة الأدب العربى القديم ، على الناقد أن يبدأ بمعرفتها لكى يتعرف من خلالها على عبقرية اللغة العربية ، وعلى ما فى آداب تلك اللغة من أسرار الابداع ونواحى الاعجاز ٠

وفى باريس لم يلتق مباشرة بالأدب الفرنسى الحديث ولكنه آثر أن يرتد الى منابعه الأولى ومصادره الأساسية ، فدرس اللغة اليونانية القديمة وآدابها ، وقرأ أروع وأبدع ما فى الثقافة اليونانية أو اليونانيات بشكل عام ٠ وما أن تلاقت على يديه الثقافتان العريقتان ٠٠ العربية واليونانية ، حتى اتجه بكله الى المناهج الغربية فى دراسة الأدب ونقده ، وبخاصة المنهج الفرنسى القائم على تفسير النصوص ، حيث كان أساتذة الأدب الفرنسى ونقاده يفسرون نصوصا مختارة لأعلام هذا الأدب فى عصوره المتتابعة . وحول كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره فى الحياة ، مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين ٠

وكان من فرط تأثره بمنهج النقد الفرنسى ، أن تجنب التفكير باللغة العربية على حد تعبيره ، حتى خيل اليه أن تغيير لغة التفكير الى لغة أكثر تحديدا ودقة ، وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيره كله : « فمن المؤكد ان تغيير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب ، هى التى تكون النقلة الكبيرة فى منهج

تفكيرى العام ، بل واحساسي أيضا · فاللغة هي ضابط الاحساس كما هي ضابط الفكر ، والانسان لا يعي احساسه ولا يتبينه الا اذا استطاع أن يسكنه اللفظ المحدد الدال » ·

ومن هنا نبت اهتمامه بالدراسات اللغوية ومناهج البحث فيها ، فالتحق فى باريس بمعهد الأصوات حيث درس أصوات اللغة دراسة معملية ، وقام ببحث هام عن موسيقى الشعر العربى وأوزانه ، مسجلة ومقيسة بالكيموجراف ، فضلا عن رسالة « علم اللسان » التى ترجمها عن أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث ، وهو العالم الفرنسى « **جورج عابيه** » ·

هذا بالاضافة الى ايمانه بوحدة الفنون ، وبأن الفن العظيم لا وطن له ولا مكان ، وانما وطنه هو الانسان ، ومكانه هو التراث المشاع بين بنى البشر ، وهذا ما حـــدا به الى استيعاب مذاهب الأدب والفن عبر العصور ، من القوطية الى الرينسانس ، ومن الرينسانس الى الكلاسيكية الجديدة ، ومن الكلاسيكية الجديدة الى الرومانسية ، ومن الرومانسية الى التعبيرية ، ومن التعبيرية الى الواقعيـة ، ومن الواقعيـة الى ما بعـد الواقعية ، وأعنى بها السـيريالية ، وكانت هذه هى خاتمة المطاف عنه الدكتور محمـد منـدور ، بيكاسو فى التصـوير ، واسترافنسكى فى الموسيقى ، وأندريه بريتون فى الأدب ·

بكل هذه الشحنات الثقافية ، استطاع الدكتور مندور أن يتم مراحله التعلمية ليبدأ مرحلته التعليمية ، التى جند لها كل فكره ، وجيش لها أكثر وجدانه ، فما أن فرغ من دور الطلب ودور التنقل ، حتى تهيأ لدور الأستاذية ·· هنا على أرض مصر وفى معترك الأدب والحياة · وكان الحلم الذى رواده وتمنى لو عاش حتى يراه ، هو أن يجد الأدب العربى موصولا بتيار الأدب الانسانى العالمى : « منذ عودتى من أوروبا أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدبى العـربى المعاصر فى تيـار الآداب العالمية ، وذلك من حيث موضـوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء » فقد أزعجه أن يجد أدبنا العربى ــ والبلاد فى عصر نهضـة واحياء ــ كسيحا لا يقوى على السير ، بعد أن أثقلته الزخارف البلاغية ، وأنهكته النبرة الخطابية ، وأطبق عليه الطلاء الخارجى ، فهب الرجل يطالب بالاهتمام بعمق التجربة الانسانية من حيث الموضوع ، ونضارة القسمة الجمالية من حيث الوسيلة ، والتأثر المبنى على الذوق المستنير من حيث منهج الدراسة · وتلك كانت أولى ارتباطات الدكتور مندور بنظرية النقد ،

بعدما رأى بعقل النـــاقد وفكره ، وقلب الأديب وحســه أن أدبنا العربى المعاصر لن تقوم له قائمة ما لم يصدر عن نظرية تحدد له مساراته القائمة، وتتنبأ له باتجاهاته المستقبلة ، لأنه بدون هذه النظـرية لن يزيد عن انفعالات محمومة على صعيد الخلق والابداع ، ونزوات تحكمية على صعيد النقد والبحث •

على أن دعوة الدكتور مندور الى المناهج الأجنبية فى دراسة أدبنا وتذوقه ، لم تكن دعوة متحاملة تخضع الأدبى العربى لمقاييس الأدب الغربى اخضاعا تاما ، ولا كانت دعوة مجاملة تعترف بالآداب الغربية على حساب غيرها من الأدب ، وانما كانت دعوة واعية بكنه أدبنا وجوهره ، عارفة بخصائصه الفذة وملامحه الفريدة ، مدركة تمام الادراك « أن فى الكتب العربية القــديمة كنوزا نستطيع ــ اذا عدنا اليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة ــ أن نستخرج منهــا الكثير من الحقــائق التى لا تزال قائمة حتى اليوم » •

لهذا كان التطبيق هو الوجه الآخر لهذه الدعوة ، لأن التطبيق أكثر من سواه هو الذى يجنبنا مخاطر الاطلاق والتعميم ، وينأى بنا عن فوضى المبادىء العامة ، ويضعنا وجها لوجه أمام التفصيل والتحليل ، والتخصيص والمقارنة وغيرها من عناصر النقد الموضعى ، أسمعه يقول فى ميزانه الجديد: « هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأيى ، وان كنت قد نظرت الى ظروفنا الخاصة وحاجتنا الى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمدت على الموازنات لايضــاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب » •

ومن هنا كانت نظرة الدكتور مندور الى الأدب ، على أنه شىء قائم بذاته له منجه الخاص ، وعلى أنه فن جميل يكتسب وجوده المستقل عن صاحبه •• الأديب أو الشاعر أو الفنان • ومن هنا أيضــــا كانت غلبة النزعة الجمالية على منهجه النقدى فى هــذه الفترة ، حيث كان يركز على القيم الجمالية فى النص الأدبى وفى الشــعر بصفة خاصة « لأنه الفن الأدبى الذى يعتبر أكثر جمالية من أى فن أدبى وآخر » • ومن هنا أخيرا كانت تسميته « بالشعر المهموس » لقصائد بعض شعراء المهجر ، وتفضيله لهذا الشعر لما رأى فيه من مواضع الجمال ، ولما أحس فيه من الصــدق والألفة ما وقع فى نفسه موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس •

غير ان منهج الدكتور مندور بصورته هذه ، وفى هذه الفترة هو

الذى أدى به الى خوض معركة عنيفة مع أستاذنا العقاد ، الذى كان له سبق الاحساس بحاجة أدبنا الى الاصلاح ، كما كان له سبق الدعوة الى التجديد • فأدبنا لم تكن تنقصه القيمة الجمالية كل النقصان ، ولا خلا كله من الشعر الهامس أو الشعر المهموس ، وانما الذى ينقصه هو أن يكون شعرا بالفطرة وليس شعرا بالمحاكاة ، وأن يكون من شعر السليقة والطبع العميق وليس من شعر الحس والألفاظ والأصداء •

فعند العقاد أن الشاعرية الحسية شيء والشاعرية النفسية شيء آخر ، وأن الشعر عندنا دليل على شاعريه الحس وليس دليلا على شاعرية النفس والروح • فمعظم أشعارنا نظمت فى المعانى التى يلم بها الحس القريب من غزل أو منادمة أو فخر أو وصف أو مدح أو هجاء ، ولما نجد فيها شيئا من تلك السبحات العالية والمعانى الرفيعة التى تســـمو اليها عبقريات الملهمين من الشعراء • ومن هنا كان ايمان العقاد بأن أدب الأديب انما هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب ، «فالشاعر الذى لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف » • وهذا هو المنهج النفسى الذى دعا اليه العقاد واستخدمه فى دراسته عن **ابن الرومى** ، كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو « ابن الرومى •• حياته من شعره » ، وفى دراسته عن **أبى نواس** كما يشهد أيضا اسم كتابه وهو « أبو نواس الحسن بن هانىء •• دراسة فى التحليل النفسى والنقد التاريخى » ، هذا بالاضافة الى مقالاته عن كل من **أبى الطيب وأبى العلاء** •

ولكن الدكتور مندور أبى أن يفهم من هــذه الدعوة الا أنها دعوة ضيقة الأفق محدودة النطــاق ، من شأنها النزول بالأدب الى مســـتوى الوثائق النفسية التى تجعل هم الناقد الذى لا هم له سواه،هو استخلاص العقد النفسية للشاعر من شعره ، وللأديب من انتاجه الأدبى ، وبذلك يتحول الواحد منا ــ فى رأى الدكتور مندور ــ « الى باحث نفسانى لا ناقد أدبى ، له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، ووعاء لقيم انسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها » • وفات الدكتور مندور أو شاء أن تفوته تلك التفرقة الهامة التى أقامها العقــاد بين فن النفس وعلم النفس ففن النفس شيء أقرب الى منهجه النفسى الذى يستخلص حيــاة الشاعر من شعره ، ولا علاقة له بالمنهج النفسانى الذى يحاول فهم نظريات الأدب والنقد عن طريق اقحام نظريات علم النفس • ومع ذلك فقد أفاد الدكتور

من هذه المعركة ، وعاد فيما بعد ليطور منهجه الجمالى ، ويتصوره فى ضوء الذوق التأثرى المستنير ، الذى يستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية والتاريخية ، باعتبارها من أهم أدوات التثقيف لكل من الناقد والأديب •

وهذا ما عبر عنه الدكتور مندور فى كتابه عن « النقد المنهجى عند العرب » بقوله : « الذوق لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائى فى الأدب ونقده ، ما دام يستند الى أسباب نجعله — فى حدود الممكن — وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير » •

على انه سرعان ما يعود فى موضع آخر ليؤكد ما يقصده بكلمة « ذوق » ، فالذوق عنده ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، وطول تدعيم هذه الممارسه بالأسس النظرية أو التطبيقية العامة وبذلك ينجو نقد الناقد من النزوات التحكمية والأحكام المبتسرة ، ويستطيع بحكم الدربة والمران فى ضوء ثقافته العميقة الواسعة ، واحساسه الصادق بالأثر الأدبى ، أن يصدر حكما ان لم يكن صوابا فهو الى الصواب أقرب • « فالذوق ليس معناه النزوات التحكمية ، وجانب كبير منه ما هو الا رواسب عقلية وشعورية ، نستطيع ابرازها الى الضوء وتعليلها ، وبذلك يصبح الذوق وسيله مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير • ثم اننى وان كنت أومن بأنه ليست هناك معرفة تغنى عن الذوق التأثرى الا أننى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستنيرا » •

غير أن ذوق الدكتور مندور وان يكن قد عمق منهجه الجمالى الخاص فأنقذه من عيب البساطة والتسطح ، الا أنه لم ينأ به عن خطر الفنية ، وبذلك وقف منهجه النقدى عند حدود النظرة الفنية التى لا ترتفع الى أن تكون علما • وهذا ما يصرح به فى كتابه عن « النقد المنهجى عند العرب » اذ يقول : « والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما ، وان وجب أن نأخذ فيه بروح العلم • بل لو فرضنا جدلا امكان وضع علم له ، لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته » •

فعند الدكتور مندور أنه اذا كانت مادة الأدب هى النفس الانسانية فى أدق خلجاتها وأوهى أحاسيسها ، مما لا نجد له شبيها مع أية نفس انسانية أخرى ، فان وظيفة الأدب لابد أن تكون فردية ممعنة فى الفردية، على العكس من وظائف بقية العلوم الانسانية الأخرى ، التى تميل الى التعميم بطبيعتها ، فعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ كلها علوم

لا تتعامل مع وحدات جزئية مفردة ، وانما تتعامل مع القطاعات الجماعية العريضة ومن هنا كانت نوعية الاختلاف المنهجي بين طبيعة العلم وطبيعة النقد ، فالناقد لا يصح له أن يدعى منهج عالم النفس أو التاريخ أو الاجتماع ، ما دامت مهمته ليست ادراك أوجه التشابه بين مختلفات تمهيدا لاصدار القانون العام ، وانما هى الابصار والتبصير بالفوارق الخاصة والسمات المميزة لكل عمل فنى • « والذى نقصده بعبارة النقد المنهجى ، هو ذلك النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات ، يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها » •

والذى يهمنا من هذا كله هو ما يبدأ به الدكتور مندور من اعتبار الذوق الشخصى أساس كل نقد ، وتخويله كافة سلطات نقد الآداب والفنون مما انتهى به الى اعتبار النقد فنا لا علاقة له بالعلم « فأولى عمليات النقد هى التذوق ، والتأثرية هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، والقول بغير ذلك لا نظنه يستقيم فى بداهة العقول » •

أقول ان اعتبار النقد فنا لا علما ، هو الذى أدى الى نشوب المعركة الثانية بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ، فالدكتور مندور لما استقام له الذوق منهجا ، وراح يطبقه على حركة النقد الأدبى كما تمثل فى أعلامها القدامى ، متخذا مركزا لهذا البحث الناقدين الكبيرين •• الآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » والجرجانى صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبىء وخصومه » • انتهى الى تفضيل ما أخذ الآمدى به نفسه من مطالبة الناقد بذوق أنتجه طول النظر فى روائع الفن ، حتى يضمن لنفسه سلامة الحكم فى التبصير بمواضع القبح والجمال ، فهو يعقب على طريقة الآمدى بقوله : « ومن الواضح أنه فى هذه الفقرة يريد أن يقرر الحقيقة الثابتة من أن النقد ملكة مستقلة لابد من أن تدرب على تلك الصناعة » وينتهى من بحثه الى ما أثبته فى مستهل كتابه من أن « أساس كل نقد هو الذوق الشخصى ، تدعمه ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما • وان وجب أن نأخذ فيه بروح العلم » •

وبين فنية النقد وعلميته نشبت المعركة بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ، فالدكتور زكى لا يرى هذا الرأى ، ويصر

على أن يقوم النقد على تدليل عقلي ، يصر على أن يكون النقد علما ، فالتذوق وان لم يكن منه بد في عملية النقد الأدبي ، الا أنه لا يجعل من المتذوق ناقدا ، يجعله مجرد متذوق للأثر الفني لا يختلف عن غيره من المتذوقين « فلنا أن نتذوق القطعة الأدبية ، لكن هذا التذوق لا يكون معرفة وبالتالي لا يجعل الناقد ناقدا ، وانما تبدأ عملية النقد الفني بعد أن تنتهي مرحلة التذوق ، فالذوق يأتي أولا ، ثم يعقبه تحليل - اذا أمكن - للعناصر الموضوعية التي أثارت هذا التذوق ، وهذا التحليل الموضوعي هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقفت عند مرحلة الذوق لما نطقت بكلمة واحدة . بل لما كنت شيئا على الاطلاق بالنسبة لسواك » .

وهذا صحيح ، فكل جمهور النظارة في المسرح متذوقون ، وكل مستمعي الأوركسترا السيمفوني متذوقون ، وكل زائر لأحد معارض الفن التشكيلي متذوق ، وكذلك قارىء أي كتاب أو أي رواية أو أي ديوان، وانما الذي يجعل الواحد من هؤلاء جميعا ناقدا هو ما يعلق به من كلام على ما يسمع أو يقرأ أو يرى ، وليس أي كلام بطبيعة الحال ، وانما الكلام الذي يتناول الأثر الفني بالتحليل العقلي ، ويخضعه بالتالي لمنهج البحث العلمي . فالعلم ما هو الا منهج البحث كائنا ما كان الموضوع ، وكائنا ما كانت المادة ، لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء أو هواء ، لتكن ذهبا أو نحاسا ، لتكن أدبا أو تاريخا ، لتكن ما تكون « فهي علم اذا اصطنعت في بحثها منهجا ، لأن العلم ليس حقائق بعينها ، وانما هو ترتيب منهجي لما شئت من حقائق » .

وليس يعنينا الآن تشبث الدكتور مندور بموقفه ، واصراره على أن يكون النقد فنا عماده الذوق ، ولا ما اشترطه للذوق من تحفظات أربعة ، تعرفنا كيف « نميزه ونقدره ونراجعه » ، وانما الذي يعنينا هو ما أفاده الدكتور مندور من هذه المعركة ، حتى رأيناه فيما بعد وقد عاد ليطور منهجه الذوقي التأثري ، متصورا اياه في ضوء التحليل العقلي والوصف الموضوعي ، ومن ثم كانت المرحلة الثانية في تطور حياته النقدية ، وهي مرحلة النقد الوصفي التحليلي .

والواقع أن هذه المرحلة تشكل الفترة التي قضاها الدكتور مندور أستاذا محاضرا بالمعهد العالي للدراسات العربية ، حيث كان قد بدأ بحثا طويلا عن الأدب وفنونه قسمه على حلقات ثلاث ، درس في الحلقة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى الى فنون شعرية وفنون نثرية ، وفصل القول في فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن ، وهي الفن الملحمي

والفن الدرامى والفن الغنائى والفن التعليمى • وفى الحلقة الثانية درس فنيين كبيرين من فنــون النثر وهما المسرحية بمقوماتها وأصولها الفنية وأهدافها وتطور ذلك كله عبر العصور ، والنقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه • وفى الحلقة الثالثة والأخيرة درس الفنـــون القصصية الثلاثة المختلفة وهى الرواية والقصة القصيرة وما يسميه الفرنسيون بالقصه الاخبارية • ولقد نشر الدكتور مندور الحلقتين الأولى والثانية من هــذه الدراسة فى كتاب بعنوان « الأدب وفنونه » ، فسجل بذلك المرحلة الثانية فى تطوره النقدى ، وهى المرحلة التى أطلق عليها اسم مرحلة النقــد الوصفى التحليلى •

فى هذه المرحلة استطاع الدكتــور مندور أن يعتبر منهج النقــد الجمالى التأثرى جزءا من العملية النقدية لا يمكن الوقوف عنده ولا الاكتفاء به ، لأنه وان كان مرحلة ضرورية وأساسية وأولية فى النقد الا أنه ليس النقد كله ، أى أن الذوق التأثرى ما هو الا نصف الطريق ولذلك فهو ليس منهجا قائما بذاته الى أن يكمله النصف الآخر والأكثر أهمية ، وهو العقل التحليلى والوصف الموضوعى ، ذلك لان التأثر ما هو الا احساس ذاتى خاص لا يمكن نقله الى الآخرين ، بعكس التحليل العقلى الذى يؤلف معرفة موضــوعية يمكن نقلها الى الغــير « حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعينها ، أى حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص الى معرفة موضوعية ، يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها فى ضوء الادراك الفكرى ، الذى هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر » كما قرر ذلك فى كتابه عن « الأدب وفنونه » •

المهم أن تحويل النقد من ذوق خاص الى معرفة موضوعية يمكن نقلها الى الغير ، هو من أهم خصائص المنهج العلمى الذى يسقط كل ما هو خاص من جوانب الموضوع الذى يبحثه ، ولا يستبقى الا ما هو عام بين الناس • وهذا هو الفرق بين الفن والعلم ، فبينما الفن كما قال الدكتور زكى نجيب محمود يلتقط من الموضوع تلك العناصر التى تجعله فردا فريدا لا يتكرر فى أشباه ، نرى العلم يستبعد هذه الجوانب الخاصـــة من موضوعه ليحصر نظره فى العام المشترك •

ومن هنا عاد الدكتور مندور فاعتبر النقد التأثرى ملازما لنشـــأة فنون الأدب الأخرى ، لأنه منذ أن نشأت هذه الفنون والناس يتذوقونها ويتأثرون بها ، ولكن هذا التذوق التأثرى لم يرتفع بالنقد الى أن يكون علما ، لأنه لم تكن قد استقرت للنقد مناهج ولا مبادىء ولا أصول ،

ولا كانت قد نمت ملكة التفكير والتنظير والتقعيد ، ولذلك ظل النقد مجرد تأثرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى « ولكنه بمضى الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر ، آخذوا يبحثون عن أصول ومبادىء عامة يفسرون بها التأثيرات التي يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثرية الذاتية ، الى الموضوعية التى أوشكت أن تحوله الى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب » .

تلك هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى ، التى قال عنها الدكتور مندور انه التزم فيها أسلوبا علميا محايدا ، يهدف الى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثر مما يهدف الى التوجيه .. واستهداف التوجيه منهجا فى النقد ، يؤدى بنا الى الكلام عن المرحلة الثالثة والختامية فى حياة مندور النقدية ، وهى مرحلة النقد الأيديولوجى .

والكلام عن هذه المرحلة يظل ناقصا أو مبتورا ما لم نوصلها بما سبقها من ارهاصات فكرية وشحنات وجدانية مهدت لها وأدت اليها، وأعنى بهذه الارهاصات الفترة التى قضاها الدكتور مندور فى معترك الحياتين .. السياسية والاجتماعية . ففى فترة الحرب العالمية الثانية بعدها أو قبلها بقليل ، انصرف الدكتور مندور بكامل هيئته الى النضال السياسى ، مرتبطا عميقا وشريفا بالكفاح السياسى للشعب ، مؤمنا بأن المفكر لابد أن يحمل مسئوليته بازاء تحرير بلاده من سيطرة الاستعمار ، وأن يأخذ مكانه الريادى فى توجيه الجماهير وقيادتها فى معركتها الكبرى ضد الرأسمالية والاقطاع ، فبدون القضاء على هذا العدو الثلاثى المشترك .. الاستعمار والرأسمالية والاقطاع ، لن يصفو وجداننا بحيث نستطيع أن نعرض صفحة روحنا لتلقى معطيات الأدب والفن ، يقول الدكتور مندور مؤكدا أهمية هذه الفترة فى دفعه الى الأخذ بمنهج النقد الأيديولوجى : « وقد دفعت الى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامى بالقضايا العامة وبالنواحى السياسية والاجتماعية فى حياتنا . ثم لايمانى بالفلسفة الاشتراكية . وازدياد ايمانى بها كلما ازددت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان ، وبحكم نشأتى الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة » .

ومن هنا كانت المحاولات الأولى لتوظيف الأدب وتهديف الفن بربطهما بالواقعين السياسى والاجتماعى « فوظيفة الأدب فى التطوير السياسى ، أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور

المادى والاجتماعى للحياة ، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها الى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه » • ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة،ورد فعل لمواقفها،وتعبير عن تطورها وحتمية استجابتها لهذا التطور ، لأن الأدب لا يعكس الحياة على المستوى السلبى بل على المستوى الايجابى ، اذ يرتد ثانية الى تلك الحياة فيغير من واقعها بالتطوير ، ويدفع انسانها الى التقدم والنماء •

ومن هنا كان اتجاه الدكتور مندور الى استخدام منهجه الأيديولوجى فى مجال الأدب المسرحى والفن التمثيلى ، باعتباره المجال الذى يتم فيه اللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة • فضلا عن أنه أخطر المجالات الجماهيرية على الاطلاق •

على أنه اذا كان هذا كله بمثابة البطانة الوجدانية التى دفعت الدكتور مندور الى الأخذ بالأيديولوجيا منهجا فى النقد وموقفا فى الحياة ، فان الذى حدد له انتماءه الفكرى الأخير ، وبلور منهجه فى صياغته النهائية المعروفة تلك المعركة التى خاضعها مع الدكتور رشاد رشدى وزملائه ، ممن دعوا الى المحافظة على حرية الفن وقيمه الجمالية ، مخافة أن يتحول الى دعاوى سياسية وآراء اجتماعية ، وهى المعركة التى أخذت صورة صراع حول الشكل والمضمون فى العمل الأدبى وأيهما يكون فى خدمة الآخر • « فأنصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحيانا أنصار الفن ، يقولون انه ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس ، والا كان فى ذلك اعتداء على حريته ، وانما ينظر فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار ، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب اليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ » •

والواقع أن الدكتور مندور قد بالغ فى طرح المشكلة على هذا النحو ، الذى فيه فصل بين الشكل والمضمون فصلا تعسفيا ، القصد منه استدراج خصومه الى العراء ، وشن الحرب الصريحة عليهم ، بدلا من اللجوء الى حرب العصابات ، فكل ما نادى به الدكتور رشدى هو ألا نخلط بين الأدب والحياة بحيث نطالب الأديب أن يزودنا بما تزودنا به الحياة نفسها ، فالأدب ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها ، لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، وعلى ذلك لا يجوز لنا أن نفصل بين الشكل والمضمون فى العمل الأدبى ، الذى هو أشبه ما يكون بالكائن الحى لايمكن شطره الى شطرين ، وفى هذا يقول الدكتور رشدى « النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته من موضوعه أو شكله منفصلا ، بل من

تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مهمتها خلق احساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب » .

ولكن الدكتور مندور شاء أن يعي مسافة الخلف الظاهرى بين الشكل والمضمون ، على الرغم من أنهما يكونان معا فى العمل الأدبى وحدة متماسكة تجعل كلا منهما ينعكس على الآخر ، فهو يقول ما نصه : « ومع ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل فى العملية النقدية ، بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقاد اهتمامها الأكبر الى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام الى الشكل » وذلك كله تمهيدا لاتخاذ موقفه واعلان منهجه الأيديولوجى ، الذى يتهم بمقتضاه أنصار الشكل بالتخلى عن قضايا الانسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة الكبرى ، فهو يقول أيضا ما نصه : « وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون ، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى ، وقلت انه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادىء والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة » .

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام الدكتور مندور المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير منهجه النقدى فى ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة ، تلك التى ترتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر .

ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ، « فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ، ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .. أبعد من الحاضر وأفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » . وهذا فى صحيحه جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما ، وغاية أكثر شمولا « وانما الهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمى الأبعد من الحاضر ، نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين » .

وأخيرا فقد استطاع الدكتور مندور أن ينجز لنفسه ولنا منهجا متكاملا فى النقد ، يجمع بين الاحساس الذوقى بجمال الفن ، والتحليل العقلى لعناصره ، والالتزام الأيديولوجى بقضاياه .. تفسيرا وتقويما وتوجيها . كل هذا فى ضوء ثقافة انسانية عميقة وواسعة ، وتمرس

طويل بمنتجات الأدب والفن قراءة ونقدا ، والتزام صارخ بقضايا شعبنا الجديد ومجتمعنا الجـــديد فى ارتباطهما بواقعنا الاشـــتراكى المعـــاصر ، مما ساعده على أن يكون بحق ·· شيخ النقاد ·

أجل ، ما أشبه مندور بالبطل الاغريقى أشيل ، الذى خرج من داره فى صباح الحياة ، الى قصر الربة أثينا ، صانعة الدروع ، يسألها أن تصنع له دروع الفكر ، وتملأ جعابه بسهام الحرية ، ومن قصرها اتجه لفوره الى طروادة ، مدينة الموت ذات الأبراج الســـوداء والأســـوار العالية ، فراح يحاصرها ويطلق سهامه على أبراجها ، وما كل برج من أبراجها الا صورة من صور الرجعية ، رجعية الفكر ، ورجعية الســـياسة ، ورجعية النظم الاجتماعية ، ومات منـــدور فى معركة النضـــال ، مات كما يموت أشرف المحاربين ، جاعلا من تاريخ حياته ، فصلا كبيرا فى كتاب نضال هذا البلد من أجل الحرية ·

البعد الرابع فى النقد

* .. الاشتراكية نعم ، ولكن بتحفظات ، أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق الانسان ، وعلى طاقات التفرد التى وهبتها الطبيعة للبشر .

والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهى ألا تؤدى الى الفردية المطلقة ، والى الحرية المعربدة ، وهى فى وجه من وجوهها ترادفه الطغيان .

الحقيقة التى تفرض نفسها على المتتبع لمسيرة الحركة الثقافية فى واقعنا المعاصر ، هى أنه بعد وفاة **سلامة موسى** ومن بعده **العقاد** ، وبعد أن توقف **طه حسين** عن العطاء ، ظلت خريطة الحركة الثقافية مهتزة المواقع ، مبعثرة الاتجاهات ، لا تسجل سوى محاولات فردية تعبر عن ثقافة أصحابها الخاصة ومزاجهم الفردى ، أكثر مما تصدر عن وعى شامل بأبعاد التراث ، وتفاعل حى مع حركة المجتمع . وهى المحاولات التى تعبر أكثر ما تعبر عن جهود جماعة الأكاديميين ممن أسهموا ببحوثهم الأكاديمية فى حياتنا الثقافية ، فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة ، التى تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات ، دون أن تعبر عن مدى اعتراكهم بعلمهم وثقافتهم فى جوف هذه الحياة .

على أنه ليس الحكم الجامع المانع كما يقول المناطقة ، أعنى الحكم الذى يجمع كل أفراد الظاهرة ويمنع من عداهم ، فمن الأكاديميين من استطاعوا بحق أن يعبروا أسوار الجامعة ، وأن يقتلعوا الأفكار المعلقة فى رؤسهم وفى أروقة الكليات ، لكى يطرحوها على أرض الواقع الخارجى ، ويقيموا حوارا بينهم وبين الاحتياجات الملحة التى يفرضها هذا الواقع ، فضلا عن تجاوز القلة الطالبة الى الكثرة العريضة من الجمهور القارىء .

وربما استطعنا أن نميز من المعاصرين الأحياء الدكتور **زكى نجيب محمود** والدكتور **عبد الرحمن بدوى** من ناحية ، والدكتور **عبد الحميد يونس** والدكتور **عبد القادر القط** من ناحية أخرى ، والدكتور **على الراعى** والدكتور **رشاد رشدى** من ناحية أخيرة . غير أن غلبة الاهتمامات الفلسفية على جهود الاثنين الأولين نأت بهما عن المشاركة فى قضايا الثقافة العامة ، والكلام نفسه ينطبق على كل من الاثنين الآخرين ممن اقتصرا على قضايا

الأدب ، ويعود لينطبق كذلك على الاثنين الأخيرين لاقتصار أولهما على مشكلات النقد المسرحى ، واهتمام الآخر بالتأليف الابداعى فى المسرح ٠

من هنا الحت الحاجة الى وجود الكاتب الشامل أو المفكر الشمولى الذى يحيط بأدب الثقافتين ٠٠ العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، فضلا عن فلسفة العالمين ٠٠ القديم والحديث ، مع مزج لهذا كله برؤية جدلية لطبيعة الواقع وحركة التاريخ ، تفتيشا فى أعماق الشخصية المصرية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وتحديدا لأبعادها الحقيقية ، وانطلاقا بها نحو الأكثر اكتمالا ، والأقدر على الابداع ٠

ومن هنا أيضا كانت المسيرة الحية والصاعدة التى حاولت ان تتعرف بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق التاريخ ، على ملامح الشخصية المصرية فى الفكر والأدب ، وهى المسيرة التى تمثلت أكثر ما تمثلت فى كل من العقاد وطه حسين وسلامة موسى ، ولم يكن **لويس عوض** الا استمرارا واعيا لهذه المسيرة ، وعلامة واضحة على الطريق ، وبعدا رابعا يضاف الى هذا الثالوث ، بل جهة رابعة تكتمل بها الجهات الأربع الأصلية ٠

على أن علاقة لويس عوض بكل من هؤلاء الثلاثة ليست علاقة تكميلية فحسب ، بل هى أيضا علاقة تكاملية ، فهو قد أخذ من كل ما يشكل ملمحا أساسيا من ملامح تفكيره ، بعد أن أخذ ثلاثتهم بيده عاما بعد عام لكى يسير فى طريق النضوج ، وكان الرجل فى ذلك الحين مقبلا على العلم والمعرفة بعقل متقد ، ووجدان ملتهب ، ونفس جياشة بكل المعانى التى تجيش بها عادة نفوس الوطنيين الأحرار ، من هنا بدا ثلاثتهم فى خياله الملتهب « كثالوث من الآلهة متوجين على دولة الفكر » ، وان بدا له العقاد وحده « وكأنه كبير الآلهة غير منازع ، بسبب ضراوته التى لا تعرف الحدود فى قتال أعداء الشعب والحرية » ٠

أسمعه يقول فى كتابه دراسات فى النقد والأدب : « ان الذى حرث أرض فكرى هو العقاد ، وان الذى بذر فيها البذار هو سلامة موسى ، وان الذى شق نبتها وتعهده حتى زكا وشذبه تشذيبا هو طه حسين ، وما جدوى الغرس والسقيا فى أرض لم تحرث ، ولم يشقق أديمها ساعد الفلاح ؟ »[١] ٠

وهكذا كان العقاد فى عالم لويس عوض هو الفكر ، وكان طه حسين هو الجامعة ، أما سلامة موسى فقد كان هو الحياة ، وعلى ذلك فان أية محاولة تقييمية لكتب لويس عوض وكتاباته ، لابد لها من أن تقف وقفات أطول

عند كل من هؤلاء الثلاثة ، لكي يتسنى لها أن تتعرف على محاور فكره ، وعلى منهجه النقدى ، وعلى موقفه من ربط الأدب بالحياة ٠

أما **العقاد** فترجع معرفة لويس عوض به الى فترة باكرة ، الى تلك الأيام التى كان لا يزال فيهـــا صبيا يسمع اسم العقاد يتردد على لسان أبيه ، ويقرأ العقاد السياسى قبل أن يتعرف على العقاد الأديب ، وتتراى أمامه صور العقاد : « كهرقل الجبار الذى كان يسحق بهراوته الشـــهيرة الأفاعى والتنانين والمردة ، وكل عناصر الشر فى الحياة » ٠

ولم يقف افتتان لويس عوض بالعقاد عنـد قراءة مقـالاته بالبلاغ والبلاغ الأسبوعى ، بل تعدى ذلك الى التشيع له فى المدرسة ، حتى لقد شارك فى انشاء مجلة مدرسية كان يكتب فيها بتوقيع « **العقاد الصغير** » ٠

وكانت معارك العقاد السياسية هى الطقس الفكرى الذى استنشق فيه لويس عوض أريج الحرية ، ولو أنه الأريج الذى كانت تشوبه من حين لآخر رياح السموم ، وربما كانت أهم معارك العقاد هذه معركته مع **محمد محمود** الذى أقام ديكتاتورية « اليد الحديدية » عام ١٩٢٨ ، والذى عطل دستور ١٩٢٣ الى أجل غير مسمى ، ومعركته مع **اسماعيل صدقى** الذى أقام ديكتاتورية « أصحاب المصالح الحقيقية » ، والذى ألغى دستور ١٩٢٣ معلنا مكانه دستور ١٩٣٠ ، ومعركته مع **الملك فؤاد** الذى كشف عن نواياه لحل البرلمان ، فتصدى له العقاد فى مجلس النواب ، وقال كلمته الخالدة بأن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس فى البلاد من أجـل صيانة الدستور ٠

والذى يهمنا الآن هو أنه بفضل هذه المعارك جميعا تكاملت صورة العقاد فى نفس لويس عوض ، باعتباره شابا من ذلك الجيل الابى المسحوق، جيل المثقفين فى أواخر العشرينات ، الذى كان يرنو الى العقاد « بطلا فردا حمل وحده تبعات النضال الوطنى والدستورى فى قيادة المثقفين » الى أن انفصل عن الارتباط بالوفد وقاعدته الجماهيرية العريضة ، ليقف الى جوار حزب الأقلية من الأحرار الدستوريين ، تاركا لواء الكفاح المثقف لمن انسلخ يومئذ من معسكر الأحرار الدستوريين ، متقدما الطليعة الثورية ومقتربا أكثر من الجماهير ، وأعنى به طه حسين الذى لولاه لبقى العقـــاد وحده يحمل اللواء ٠

وكان من الطبيعى بالنسبة للمثقف الثائر لويس عوض ، أن ينهض يده من العقاد ليلتف حول طه حسين ، وكان القدر الذى لم يشـــأ لهذين

العملاقين أن يلتقيا فى معسكر سياسى واحد ، ولم يشأ لهما كذلك أن يجتمعا فى نفس ذلك المثقف الشباب ، الذى سيحمل عنهما اللواء فيما بعد .

على أنه اذا كان لويس عوض قد تعلم في فنـاء المدرسـة العقادية ما تعلمه من قيم ومبادىء ومثل عليا تدور جميعا حول معنى الحرية ، فقد تعلم أن الحق واحد ، والخير واحد ، والحرية وأحدة لا تتجزأ ، كما تعلم أن كل ما خرج على هذه الأقانيم المرسومة أو جزأها ، رجس من عمل الزبانية ينبغي أن تطهر منه الأرض ، فضلا عما تعلمه من أفكار اشتراكية دعا اليها العقاد ، وظلت حتى ثورة ١٩٥٢ أشيع نوع من أنواع الاشـتراكية فى الرأى العام المصرى ، حتى لقد وصفها لويس عوض بقوله : « ولولا أنى أحب الاحتياط فى القول لقلت ان العقاد أبو الاشتراكية المصرية » .

أقول انه اذا كان لويس عوض قد تعلم هذا جميعه فى فناء المدرسة العقـادية ، فقد كان ما تعلمه بمثابة حـرث الأرض . أما بذر البذور ، وسقى النبات فقد جاء فيما بعد ، عندما انتقل الى « رحاب الجامعة » ليتعلم على **طه حسين** « أن الحق والخير والحرية أقانيم مركبة لا سبيل الى بلوغها الا من خلال نقائض الحياة ، ومن خلال الغير والأنا جميعا » .

فماذا يكون الحق ان لم يكن تحقيق العدل فى صفوف المجتمع ، وماذا يكون الخير ان لم يكن توزيع الثروة القوميـة على الشـعب ، وماذا تكون الحرية ان لم تكن هى حرية العلم الذى هو « كالماء والهواء حق للجميع » .

وهكذا حاول طه حسين أن يترجم الفكر النظرى الحر الى واقع عملى حى ، تمثل فى الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتحقيق الكفاية لأبناء الشعب ، ايمانا منه بأن الحريه السياسية لابد أن تسبقها حرية اقتصادية ، كما أن الحرية الاقتصادية لا قيمة لها ان لم تسبقها حرية التفكير .

من هنا أخذت ثورة طه حسين شكل الثورة التعليمية الشاملة ، التى تؤمن بأن التجديد فى الفكر لابد له من التجديد فى المجتمع ، لأنه لا قيمة لتغيير الفكر بدون تغيير المجتمع ، ولم يكن عبثا أن حاول طه حسين توفير الطعام لكل فم ، فى الوقت الذى كان يوفر فيه العلم لكل ذهن !

وسرعان ما وجد لويس عوض نفسـه ينصرف عن العقـاد وأغواره الفكرية فى فلسفة الفن ، وفى الميتافيزيقا ، وفى ايمانه بالأفراد الأبطال الذين تتجسد فيهم روح العصر ، فضلا عن ايمانه بالقيم المطلقة كالحق والخير والحرية ، ليصبح أكثر اقترابا من مشكلات المجتمع ، وأكثر التصاقا

بنقائض الحياة ، وكأنما الطائر الذى كان يحلق بجناحيه فى القضاء ، نزل ليسير بقدميه فوق الأرض • أو « الهيولى » ناقصة التكوين ، وجدت « الصورة » التى تجعل منها شيئا له ملامح وله قسمات •

وربما كان أهم ما تعلمه لويس عوض على يدى طه حسين هو الايمان بالعقل والتحليل ، واحترام التوازن فى الفكر والسلوك ، بل والتماس الجمال فى هذا التوازن ، فضلا عن ضرورة التسامح الشديد مع الأفكار المعادية لأفكاره ، وضرورة اتباع المنهج العلمى سواء فى التعبير أو فى التفكير ، فبدون المنهج العلمى لا يصبح الأدب الا لغوا ، ولا تصبح الفلسفة سوى ثرثرة •

ولكن •• ليس بالحرث وحده تخضر الأرض ، وليس بالبذور وحدها ينمو النبات ، وانما لابد من الرى والسقيا لكى يؤتى الزرع ثماره ، وكان سلامة موسى هو المصرف المائى الذى روى منه لويس عوض حياض فكره ، حتى قدر لهذا الفكر أن يخرج من بطن الأرض المعتمة لكى يرى الهواء وضوء الشمس • أجل ، فقد تعلم لويس عوض من سلامة موسى الكثير ، والكثير جدا ، وربما كان أهم ما تعلمه عن هذه « الأقانيم » هو أنها لن يكون لها معنى الا اذا صفيت تماما من الغيبيات ، ولن تكون ذات قيمة الا اذا حيل بينها وبين كل تفكير غيبى •

وكان تخرج لويس عوض فى الجامعة ودخوله معترك الحياة ، وما لاقاه فى جوف الحياة من مشاكل وصعاب ، اذ احترف الأدب ، وتصعلك فى القاهرة ، وسكن فى حارة السقايين ، وأكل سردين العلب فى الفطور وفى الغداء وفى العشاء حتى تلفت أمعاؤه ، فضلا عما عاناه وعاناه المثقفون من أبناء جيله من ارتباط الثقافة فى أذهانهم بالانعزال عن المد الثورى التحررى سواء فى وجهه الديمقراطى أو فى وجهه الوطنى ، وبحثهم عمن ينقذهم من ذلك الحرج الخطير بأن يجمع فى نفسه بين الامامة الثورية وامامة المثقفين ، معلما اياهم ألا تعارض هناك بين الثورية والثقافة ، بل معلما اياهم كيف يكون المثقفون طليعة الثوار •

أقول ان هذه الفترة الغريبة فى حياة لويس عوض ، هى التى عجلت بانضاجه ثقافيا ، وكانت البوتقة التى انصهرت فيها معان كثيرة ، وتبلورت فيها أفكار عديدة ، وكان اكتشاف سلامة موسى بالنسبة له فى هذه الفترة « كاكتشاف قارة بأكملها » على حد تعبيره •

فمن ذلك المعلم الكبير تعلم لويس عوض أن البطل ليس محرك

التاريخ ، وانما هو ابن المجتمع ، والمعبر عن ارادة المجتمع ، وليس هو الفرد المطلق ، وانما هو نتاج ظروف مجتمعه وملابسات عصره ، وعلى ذلك فالحريات السياسية وحدها بلا معنى اذا لم تتدرع بالضمانات الاقتصادية وليس الملك وأعوانه فقط هم المسئولون عن ضياع حريات الشعب ، بل أيضـا الكثيرون من أبنـاء الطبقة البورجوازية ، ذات النبرة العالية فى الوطنية ، ومع ذلك فهى تقف موقف المستغل من الشعب ، ومن ثم فان فهم هذه الطبقات للوطنية فهم مشوب ، ولا يؤهلها لقيادة الجماهير فى معركة كاملة ، سواء ضد السراى من الداخل أو ضد الانجليز من الخارج ٠

ومن هنا كان انصراف لويس عوض عن العقاد فى الثلاثينات ، وهو الانصراف الذى بلغ ذروته فى عام ١٩٣٦ ، حيث تم توقيع المعاهدة ، وتم تجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى ، وتم اشهار افلاس الديمقراطية الليبرالية ، وبدأ الاستقطاب الجديد ، حيث تبلورت بدايات الاخـوان المسلمين فيما يعرف باليمين المتطـرف ، وتبلورت بدايات الشـيوعيين فيما يعرف باليسار المتطرف ، وراح المجتمع المصرى يعانى طرفى النقيض فى السياسة ، وعبثا يحاول أن يجد المركب العقائدى الذى يجمع ما بين النقيضين ٠٠ الى أن قامت ثورة ١٩٥٢ ٠

ومن ذلك المعـلم الكبير أيضـا ، تعلم لويس عوض أن الأدب ليس مجرد بلاغة أو انشاء أو تعبير جميل ، وانما الأدب فكر وفلسفة ومذاهب سياسية واجتمـاعية ، وهذا معناه أن الأديب لا يمكن أن يكون أديبـا الا اذا كان مثقفا ، وهو لا يمكن أن يكون مثقفا الا اذا اطلع على أهم منجزات العصر ، سواء فى العلوم أو فى الانسانيات ٠

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، بعد أن اطلع لويس عوض على كل ما كتبه سلامة موسى عن **فرويد وأدلر ويونج** ، وما كان يكتبه عن علم الوراثة عند **مندل** ، وعن نظرية التطور عند **لامارك وداروين** ، فضـلا عما كتبه عن الاشتراكية الفابية وعن الماركسية وعن عامة النظم السياسية السائدة فى ذلك العصر ٠ أن يعيد النظر فى ماهية الأدب ، وغاية الأديب ، وطبيعة العلاقة بين شـكل الأدب ومضمونه ، ليخرج من هذا جميعـه بما لا يتفق وما كان ينادى به طه حسين من أن الأدب كالزهرة الجميلة تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا ما سر جمالها ، وهل هى نافعة أو غير نافعة ! فعند لويس عوض أن الأدب وثيق الصلة بالحياة ، وأنه لا ينهض الا على مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والانسان ٠

وهكذا بفضل سلامة موسى ذلك « الرائد الذى أيقظ العقول » استطاع لويس عوض أن يضع قدميه على عتبة القرن العشرين ، ليعيش بعقله ووجدانه فى القرن العشرين ، ويفكر فى اهتمامات القرن العشرين ، ويحس بمشكلات القرن العشرين ·

غير أن لويس عوض فى وقوفه في مفترق طرق القرن العشرين ، لم يقف وقفة التائه الذى لا يدرى من أين ؟ والى أين ؟ وانما هى وقفة الواعى والواعد ، الذى أفاد من معطيات من سبقه من الرواد ، وأدرك طبيعة الأرض التى يقف فوقها ، وحقيقة المرحلة التى يعيشها ، وحاول بوضوح بصيرة ، ولكن بارادة متعثرة أن يضع كلتا يديه على مفتاح الأزمة التى يعانيها الوجدان الثقافى لدى أبناء جيله ، وأن يواجه « اللغز الأوديبى » الذى طالما ألقته المقادير فى طريق كل من حاول قتل الوحش واستنقاذ المدينة !

فعلى المستوى السياسى كانت « الشخصية المصرية » تعانى اضطرابا حادا واهتزازا عنيفا ، بعد أن فشلت الثورة العرابية ، واحتل الانجليز مصر ، وتأرجحت البلاد بين أحزاب سياسية متصارعة يقوى بعضها تارة ويضعف تارة أخرى ، ولكنها جميعا لا تقدر على ايجاد حل واحد يخرج البلاد من عثرتها ، فالحزب الوطنى وعلى رأسه « **مصطفى كامل** » كان ينادى بالثورة السياسية الشاملة ، ويقيم دعوته الوطنية على أساس دينى ، يتمثل فى ارتباط مصر بتركيا تحت راية الخلافة الاسلامية أو الوحدة الاسلامية ، وحزب الأمة وعلى رأسه **أحمد لطفى السيد** رغم رفعه شعار « مصر للمصريين » الا أنه أقام هذه الدعوة على أساس من الاصلاح الاجتماعى الهادىء ، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية ، دون أن يجد بأسا فى أن يكون هذا كله سابقا على الاستقلال ، بل دون أن يجد حرجا فى الافادة من الانجليز بقدر الامكان · وحزب الوفد وعلى رأسه **سعد زغلول** رغم ارتباطه بالقاعدة الجماهيرية العريضة ، وتعبيره عن المصالح الحقيقية لدى أفراد الشعب ، الا أنه كان قد بدأ يتخفف من ثوريته الحادة العنيفة التى قاد بها ثورة ١٩١٩ ، الى أن وقع معاهدة ١٩٣٦ فكان ذلك ايذانا بانتهاء الكفاح الوطنى ، واشهارا لافلاس الديمقراطية الليبرالية فى مصر ·

وعلى المستوى المواجه للمستوى السياسى ، على المستوى الاجتماعى ، كانت « الشخصية المصرية » تعانى مخاضا عنيفا ، وميلادا عسيرا ، كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة تسعى

للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ، والحصول على حريتها كاملة ، وكانت الأعراف الاجتماعية من خير وشر ، وفضيلة ورذيلة ، وأمانة وشرف تمتحن امتحانا جديدا فى أتون فورة اجتماعية أعمق أثرا وأبعد مدى :
وكان هذا جميعا هو المخاض الذى يصور ميلاد الدولة الحديثة فى مصر ، منذ أن خرجت من ظلمات العصور الوسطى التى نشرتها الامبراطورية العثمانية ، الى أن دخلت لأول مرة فى علاقات مباشرة مع أوروبا والحضارة الأوروبية ، وقد تجسد هذا الميلاد فى ثلاثة أفكار محورية هى نشأة الفكرة القومية ، ونشأة الفكرة الديموقراطية ، ونشأة الفكرة الاشتراكية ، وهى الأفكار التى ارتبطت أول ما ارتبطت بثلاثة من قادة الفكر فى ذلك العصر ، هم عبد الرحمن الجبرتى ، ورفاعة الطهطاوى ، وأحمد فارس الشدياق ، الذين استطاعوا بحق أن يؤثروا فى مجرى الثقافة المصرية تأثيرا عميقا متصلا ، وأن يرسوا الأساس المكين الذين بنى عليه الفكر المصرى الحديث .

أما على المستوى الروحى أو الحضارى فقد كانت «الشخصية المصرية» تعانى ما عانته على المستويين السياسى واجتماعى من زلزال باطنى عنيف ، كان هناك فراغ عقلى أو خلاء فكرى خطير ، برز واضحا فيما بعد الحرب العالمية الأولى ، وان كانت جدوره قد امتدت الى « الزحف الصليبى الثقافى الأكبر » الذى سار جنبا الى جنب مع « الزحف الصليبى السياسى الأكبر » ، وقد تمثل الزحف الأول فى جهود بعض المستشرقين ممن حاولوا استلاب « الحضارة الاسلامية » كل قدرة على الخلق والابداع ، على اعتبار أن العقلية العربية عقلية « سامية » لا تملك بازاء العقلية « الآرية » الا أن تكون « متعاطية » غير معطية ، « مقلدة » غير مجتهدة ، « تابعة » غير قادرة على الزيادة .

وسط هذا الفراغ الروحى الخطير ، ظهرت الدعوة التى تنادى بانصهار الشخصية المصرية فى الحضارة الأوروبية ، على اعتبار أن العقلية المصرية عقلية « بحر أبيض » شأنها فى ذلك شأن الاغريق والرومان ، فاذا كانت الحضارة الأوروبية امتدادا للحضارة اليونانية ، فلم لا تسير الحضارة المصرية فى نفس الطريق ؟

وكرد فعل عنيف لهذه الدعوة ، ظهرت الدعوة التى تؤكد أصالة الفكر الاسلامى والحضارة الاسلامية قبل وبعد أن يتصل المسلمون بتراث اليونان ، وهى الدعوة التى نظرت الى العقلية المصرية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من العقلية العربية ، تلك التى يستظلها تراث الاسلام .

واذا كانت هاتان الدعوتان بمثابة الموضوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدليون ، فقد كان من الضرورى ايجاد مركب منهما يدعو الى انسانية الفكر ، وعالمية العلم ، وبشرية المعرفة ، باعتبارها جميعا مقومات الانسان المتحضر فى العالم الحديث ، الذى يرتفع على الاقليمية وعلى الطبقية ويتجاوز حدود الزمان والمكان • وعلى ذلك ، فلا ضير على الاطلاق اذا أخذنا من الحضارة الغربية أسباب تقدمها العلمى والصناعى والتكنولوجى ، بل أسباب تقدمها الحضارى بوجه عام •

وهكذا نجد أنه اذا كان التعرف على أبعاد « الشخصية المصرية » هو الخلاص الحقيقى بالنسبة للانسان المصرى الذى يواجه كل هذه الزوابع والأعاصير ، وكان هذا التعرف قد أخذ عند طه حسين صورة ربط الشخصية المصرية بالتراث العربى الاسلامى ، وأخذ عند سلامة موسى صورة ربط الشخصية المصرية بمنجزات الحضارة الانسانية بوجه عام • فقد جاء لويس عوض ليفيد من هؤلاء جميعا فى تعرفه على ملامح الشخصية المصرية ، مع التأكيد على بعد التاريخ المصرى •• القديم والحديث ، تفتيشا فى أعماق هذه الشخصية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، تأصيلا لأسباب قوتها ، واستئصالا لنواحى ضعفها ، استعدادا للدخول فى معركة الحضارة •

بكل هذه المعطيات الثقافية ، وصدورا عن كل هذه الخلفيات ، دخل لويس عوض حياتنا الفكرية والأدبية ليقوم بدوره الريادى فى معركة التطوير والتجديد ، تطوير بعض المفاهيم التى رسخت عليها حياتنا سواء فى الشعر أو فى النثر ، وتجديد نظرتنا الى التراث باعادة فتح باب الاجتهاد فيه على ضوء المنهج العلمى الحديث ، وشق تيار النقد التفسيرى الذى يقوم على الفهم والمعرفة ، وعلى أساس من التفكير الاشتراكى الذى يوجه الأدب لخدمة المجتمع ، والفن لمناصرة الحياة •

وقد جاء لويس عوض فى فترة الفراغ الكبير الذى شهده تاريخنا الثقافى ، وهو الفراغ الذى شمل الفترة الواقعة بين معاهدة ١٩٣٦ وقيام ثورة ١٩٥٢ ، معبرا من « الناحية التاريخية » عن الهوة التى سقط فيها أدبنا العربى بين الازدهارين الثوريين الكبيرين ، الازدهار القديم الذى صاحب ثورة ١٩١٩ ولازم مدها الثورى حتى توقيع معاهدة ١٩٣٦ • ، والازدهار الجديد الذى جاء بمجىء الثورة ، ولا يزال مستمرا حتى الآن •

أما من « الناحية الفكرية » فقد عبر هـذا الفراغ عن حالة التأزم الشديد فى كثير من فنون الأدب ، بين ما يمكن أن يسمى بالأدب القديم والأدب الجديد ، أو بين القوى المحافظة التى تمثل الأدب الرسمى ، والقوى الثورية التى تمثل الاتجاهات الجديدة فى الأدب بوجه عام . وقد عبر لويس عـوض عن هذا التأزم الشـديد الذى بلغ الذروة بقوله : « كان هناك فى الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٥٢ قديم لا يريد أن يموت ، وجـديد لا يستطيع أن يولد » .

وتحليل ذلك نقديا أن أعلام الأدب من جيل ثورة ١٩١٩ ، وبخاصة العقاد وطه حسين وسلامة موسى ، والمازنى ، فضلا عن الزيات وتيمور وأبو حديد ، والصاوى محمد ، ومحمد عوض محمد ، كانوا جميعا قد استنفذوا طاقتهم الثورية الخلاقة على امتداد الفترة الواقعـة بين قيـام الثورة وتوقيع المعاهدة ، على اعتبار أن توقيع المعاهدة كان ايذانا بتجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى ، وايذانا أيضا بتحول هؤلاء الأعلام الى قوى محافظة تمثل الأدب الرسمى ، والأدب الرسمى وحده .

صحيح أنهم ظلوا يهيمنون على حيـاتنا الثقافية هيمنة كادت أن تكون كاملة ، ولكنها فى الواقع الهيمنة الرسمية التى تعبر عن موقف الأجهزة أكثر من تعبيرها عن حـركة الواقع ، والتى تطل على هـذه الحياة من الخارج بدلا من أن تعايشها من الداخل .. أجل .. لقد كان مضمون الحياة يتغير من تحت هؤلاء الرواد ومن حولهم بسرعة تجاوزت قدرتهم على التطور والاسـتمرار ، فمنهم من تحصـن بأجهـزة الدولة الرسـمية وما اليها من تنظيمات أدبيـة محافظة ، ومنهم من انصرف صراحـة الى السياسة يعبر من خلالها عن معتقداته الأساسية فى الحيـاة . وكان من جراء ذلك أن انفصلت صورة الأدب عن مادته ، وقوالب الفن عن محتواها ، تماما كما انفصلت الحكومة عن الشعب ، والنظام الاجتماعى عن المجتمع ، بل تماما كما انفصلت صورة الحياة عن مضمون تلك الحياة .

غير أن الأزمة التى بلغت ذروتها فيما وصفه لويس عوض بالقديم الذى لا يريد أن يموت ، والجـديد الذى لا يستطيع أن يولد ، لم تكن بالشكل المطلق الذى يهدم ما بين الضفتين من جسـور ، ويحطم ما قد ينشأ بينهما من اتصال ، فظهور **توفيق الحكيم** فوق مسرح تلك الفترة ، وملئه لفراغها الضخم بانتاجه الأدبى الوفير ، كان له أهميته التاريخية .. « كقنطرة بين ثورتين وجيلين وازدهارين كبيرين » .

من فوق هـذه القنطرة ، استطاع الأدب الجديد أن يعبر الى حيث الرى والهواء وضـوء الشمس وغيرها من عنـاصر الانماء والاثمار التى كفلتها الثورة ، والتى لولاها لما قدر لهذا الأدب الجديد بذورا وجذورا أن يخرج من بطن التربة الى ما فوق سطح الأرض ، واذا كان قد قدر لهذه الجذور أن تثمر فيما بعـد ، وأن تكون ثمارها كتيبة كاملة من الأدباء الجدد الذين يشكلون اليوم المدرسة الجديدة فى كل فرع من فروع الأدب ٠٠ فى الشعر ، وفى المسرح ، وفى النقد ، وفي الرواية ، وفى القصة القصيرة ، فانما يرجع ذلك الى ثلاثة كان لهم أكثر من غيرهم أكبر الفضل فى بذر هذه البذور ، هؤلاء الثلاثة هم محمد مندور ، ونجيب محفوظ والكاتب الذى نكتب عنه الآن ٠٠ لويس عوض ٠

أما **محمد مندور** فقد حاول جاهدا أن يضع الأسس الأولى لنظرية عامة فى النقـد ، ترتد بجذورها الى النقد المنهجى عنـد العرب ، وتمتد بهذه الجذور الى النقد الأيديولوجى المعاصر ، وهى المحاولة التى جعلت منه على مسـتوى التنظير والتطبيق شيخا حقيقيـا للنقاد المحدثين ، وأما **نجيب محفوظ** فقد ظل لسنوات طويلة يعمل فى صمت لكى يضع الأسس الحقيقية للرواية المصرية ، فى أرض خلت تماما من كل سابقة لهذا الفن المجيد ، حتى استطاع بفضل تأصيله لها أن يكون أباها الشرعى بدلا من جدها الروحى البعيد ٠ وأخيرا يجىء **لويس عوض** متحملا مسئولية رصف الطريق أمام الأدب الجديد ، برفعه شعار « الأدب فى سبيل الحياة » ، ومناداته بفكرة الأدب الايجابى الهادف ، أو الأدب القائد للمجتمع ، وتركيز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع ، على أساس فكرنا الاشتراكى وفلسفتنا الجديدة ٠

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، ان لم نقل مما يتوافق والحتمية التاريخية ، أن يجىء اشراف الدكتور لويس عوض على الصفحة الأدبيـة فى جريدة الجمهـورية ، باعتبارها أول جـريدة أنشأتها الثورة ، ايذانا باستعداد الثورة لتحمل مسئوليات الأدب الجديد ، واعلانا بأن مرحلة جديدة قد بدأت فى حيـاتنا الثقافية ٠ وليس أدل على ذلك من شـعار « الأدب فى سبيل الحيـاة » الذى رفعته صفحة الأدب فى ذلك الحين ، فأثار ما أثاره من حفيظة الرجعيين واليمينيين ، والتف حـوله من التف من شباب المدرسة الجديدة فى الأدب ، وأهاج ما أهاجه من معارك أدبية حول انفصـال الأدب عن الحيـاة ، والمطالبة باقامة الصلة بين الأدب والمجتمع ٠

وكانت أول معركة أدبية شهدتها حياتنا الثقافية بعد قيام الثورة ، تلك المعركة الشهيرة التى قامت بين قطبى الأدب التقليدى : طه حسين والعقاد من ناحية ، وبين جناحى الأدب الجديدة : محمود العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى ، وكان مدار هذه المعركة حول ماهية الأدب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ونوعية الصلة بين غاية الأدب ووسائله وبينهما وبين قضايا المجتمع ، وهى باختصار المعركة التى أخذت شكل صراع بين مذهبين كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر ، المذهب الذى تلخصه عبارة « الفن للفن » ، والمذهب الآخر الذى تلخصه عبارة « الفن للحياة » ..

وكان المعسكر التقليدى فى ذلك الحين متحصنا بجدران جمعية الأدباء ، ونادى القصة ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب يرفع لواء « الشكل » على المضمون ، ويفصل بين الأدب والحياة ، ويعفى الأديب من أى التزام بقضايا الواقع أو ظروف المجتمع ، وهو ما عبر عنه طه حسين تعبيرا صارخا فى مجلة « الرسالة الجديدة » عندما راح يقول : « ان الأدب يجب أن يظل عزيزا مترفعا متعاليا ، وألا يهبط ليكون فى متناول كل من هب ودب ، حتى يحتفظ بأصالة جوهره وطيب معدنه » ويومها شبه طه حسين الأدب بالمرأة الجميلة التى من الأفضل لها أن تظل مترفعة عزيزة المنال ، من أن تهبط لتكون فى متناول كل يد ! ثم عاد وشبهه مرة أخرى بالزهرة الجميلة التى تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا ما سر جمالها ، ولا ما اذا كانت نافعة أو غير نافعة !

وعلى الوجه الآخر من هذا المعسكر ، كان شباب الأدب الجديد وعلى رأسهم العالم وعبد العظيم أنيس يرفعان لواء المضمون والالتزام بقضايا المجتمع ، ويناديان بضرورة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، على أساس تقديم المضمون على الشكل ، باعتبار أن الموضوع أسبق فى الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، أو بالتعبير الفلسفى الهيولى أسبق على الصورة فى درجات الوجود . وهذا الاتجاه النقدى الجديد الذى عبر عنه الناقدان الثائران فى المانيفستو الذى أصدراه بعنوان « فى الثقافة المصرية » هو الذى تبلور بعد ذلك فيما يعرف باتجاه الأدب الهادف أو الأدب القائد للمجتمع .

والذى يعنينا الآن من أمر هذه المعركة ، هو الموقف الذى اتخذه الدكتور لويس عوض ومعه الدكتور عبد الحميد يونس الى جوار شباب النقد الجديد ، وايمانهما بضرورة توجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو

أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة ، فضلا عن ايمانهما بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته سواء فيما يعرض له من هموم العيش أو فيما يصادفه من تجارب الحياة ٠

والواقع أن الدكتور لويس عوض طوال هذه المعركة ، كان يفضل دائما عبارة « الأدب فى سبيل الحياة » بدلا من « الأدب فى سبيل المجتمع » لأن الحياة فى رأيه أشمل من المجتمع ، وهى فى رأيه تضم الجانبين الفردى والاجتماعى ٠٠ الفكرى والمادى ٠ وهـذا ما عبر عنه في مقاله القـديم « الانسانية الجديدة » ، المنشور فى العدد الأول من مجلة « الرسـالة الجديدة » ، الذى أعلن فيه أن كل أدب انما يكتب فى سبيل الحياة ، والفرق بين أدب راقى وأدب منحط هو أن الأول يكتب فى سبيل حياة عليـا ، بينما يكتب الآخر فى سبيل حياة دنيا أو حياة ديدانية ، وأعلن الدكتور لويس عوض فى هذه المقالة أيضا أن الفن للفن خرافة لا وجود لها ، لأن كل فن ينشأ فى سبيل الحياة ٠ أما وظيفة الأدب فهى تجديد الحيـاة بالخلق وترقيتها باستمرار ، بمعنى أن يزيدها خصوبة وتجددا وثراء ، وهـذا يشمل المجتمع بطبيعة الحال ، ويشمل الانسان من حيث هو انسان ٠

وواضح من هذا الموقف أن الدكتور بربطه الأدب بالحياة بدلا من المجتمع ، وتوسيعه معنى الحياة بحيث يتجاوز الحياة الاجتماعية ليشمل الحياة الانسانية بعامة ، فضلا عن تقديمه الخصائص الانسـانية العامة على الخصـائص الطبقية الخاصـة أو الفردية الخاصـة أو حتى الاجتماعية المرهونة بحدى الزمان والمكان ، انما كان يضيق بفهم الناقدين الثائرين لمعنى الالتزام ، ومعنى الأدب الهادف ، ومعنى توجيـه الأدب لخـدمة المجتمع ، لذلك كان لابد بعد أن زال غبار هـذه المعركة ، أن تستكمل بمعركة أخرى كان طرفا النزاع فيهـا هذه المرة الدكتور لويس عـوض والدكتور محمد مندور فى جانب ، وأصحاب مدرسة الأدب الهادف فى الجانب الآخر ، ولم تكن أسباب هذه المعركة أنهم ربطوا الأدب بالحياة ، بحيث تصبح الحيـاة هدفا للأدب ، ولكن لأنهم غالوا فى الدعوة لتسخير الأدب لأهداف جزئية مباشرة ، وشعارات تقريرية صارخة ، الأمر الذى حدا بالدكتور محمـد مندور الى أن يسخر منهم تلك السخرية المريرة عندما وصفهم بأنهم أصحاب « الأدب الهاتف » بدلا من « الأدب الهادف » ٠

وكان من الطبيعى وسط غبار هذه المعركة ، أن يعاد النظر فى مفهوم « الالتزام » والفرق بينه وبين « الالزام » ، وهما المفهومان اللذان حدد

الدكتور لويس عوض موقفه منهما وتفريقه بينهما تحديدا واضحا عندما أعلن ايمانه بضرورة الالتزام فى الادب والفن ، تأسيسا على أن كل أدب وفن راق يحمل بالضرورة رسالة الى الكافة من بنى الانسان ، كما أعلن ايمانه بأن الالتزام ينبغى أن يقوم على المعرفة بمعنى الحكمة ، وعلى الاختيار الحر . فعند الدكتور لويس عوض أن الالتزام اذا خلا من المعرفة عرض الانسانية للفكر الرجعى ، واذا خلا من الاختيار الحر تحول الى الزام ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « وعندى أن الالتزام بالانسان وقضاياه مقدم على كل نوع آخر من الالتزام ، تحرير الانسان عندى مقدم على تحرير أى طبقة من طبقات المجتمع ، ولا تناقض بين هذا وبين الدعوة الى تحرير الطبقات الشعبية ، لأن تحرير الطبقات الشعبية هو المقدمة اللازمة لتحرير الانسان . ولكن مجرد النظرة الى البروليتاريا على أنها مجموعة من المصالح المادية ، خليق بأن يلهى المفكرين عن أن أهم ما فى العامل والفلاح هو أنه انسان . فان كان المراد بالنسبة للبروليتاريا هو انقاذ الانسان فى الطبقات الشعبية ، فأنا موافق على هذا وأدعو اليه .. وأعتقد أن كل الجهود يجب أن تسدد نحو تحقيقه ، سواء فى ذلك نظم التعليم أو الثقافة أو الفنون والآداب » .

غير أن السؤال الذى سرعان ما يثب الى ذهن الباحث ، ونحن بصدد التفرقة بين مفهومى الالزام والالتزام ، وتنقية المفهوم الأخير مما علق به من شوائب ، هو « الالتزام بماذا ؟ » أو بعبارة أخرى بم يلتزم الأديب أو الفنان ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الفنان أى فنان لابد أن يكون ملتزما ، وحتى فى مدرسة الفن للفن نجد التزام الأديب أو الفنان بجمال الصورة ، والاحتفال بها أكثر من المضمون ، غير أن هذا النوع من الالتزام لا يمكن قبوله ، بل وينبغى رفضه فورا ، فهو التزام غير مشروع لأنه يقوم على اختلال التوازن بين الشكل والمضمون ، ويقوم كذلك على رفض الأديب أو الفنان لمسئولياته بازاء المجتمع والحياة . بل أكثر من هذا ، فان مدرسة « الفن للفن » أسرفت فى الطريق الضال حين دعت الى عبادة الجمال ، فلم تجرد الفن من الدعوة الى الفضيلة أو من الدعوة الى المجتمع فحسب ، بل جردته من كل مضمون لا يثير الاحساس بالجمال فى نفس الانسان .

والخطأ الفادح الذى وقعت فيه مدرسة « الفن للفن » هو عين الخطأ الذى تتورط فيه أية مدرسة فنية أخرى تبسط الفن الى حد السذاجة

بعزلها مادة الفن عن صورته ، أو شكل الأدب عن فحواه • وقد عزلت مدرسة « الفن للفن » الأدب عن المجتمع ، وعن سائر مقومات الحياة ، وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة ، ليس فيها من سلطان الا سلطان الجمال ، ولا رعايا الا عباد الجمال ، وليس فيها من حدود أو تخوم أو شرائع الا ما رسمه الجمال • وفى مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات هى اللذة أو السعادة ، وعند الدكتور لويس عوض « أنها حقا لغاية من غايات الحياة ، ولكن ان قلنا انها الغاية الوحيدة أو الغاية التى لا غاية وراءها ، فقد جعلنا من الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش. » •

هذا فى الوقت الذى نجد فيه أن الحياة أعمق وأشمل من هذا بكثير ، فالحياة تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل ، وهى تشمل الفرد والمجتمع جميعا ، وتحتوى كذلك على المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانسانى بوجه عام •

وتأسيسا على ذلك ، نجد عند الدكتور لويس عوض أن المضمون مقدم على الشكل أو ينبغى أن يكون كذلك ، على اعتبار أن المضمون أسبق فى درجات الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، وهو ما يعبر عنه فى الفلسفة بأسبقية الهيولى على الصورة ، وتأسيسا على ذلك أيضا لا يكون الالتزام فى خدمة أى شىء ولا أى أحد بمقدار ما يكون فى خدمة التغيير ، تغيير واقع الانسان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة ، وليس هو التزام بشىء أكثر من الالتزام بقضايا الانسان نفسه والحياة نفسها ، فالانسانية لا نطرح من القضايا الا ما تستطيع أن تحلها ظروف الحياة • وبذلك لا يكون الالتزام فى حقيقته الا موقفا حياتيا يقفه الانسان محددا بأبعاد عصره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية •

يقول **انجلز** : « ان الموقف الاقتصادى وحده لا يكفى ، فالناس هم صناع التاريخ ، وهم فى صناعتهم هذه انما يتأثرون بمواقف متباينة ، والموقف الاقتصادى ليس أكثر من موقف تفاعل بين العمل والنظر ، أو موقف توحيد بين النظرية والممارسة ، فهو نظريا مفهوم علمى يربط بوعى بين البشر وبين حقيقة واقعهم ، ويقبل فى تجدد وتطور كل تقدم للحياة وللانسانية أو للحياة الانسانية بوجه عام » •

وتأسيسا على ذلك أخيرا تكون دعوة « الأدب للحياة » عند الدكتور لويس عوض دعوة قومية ودعوة انسانية معا ، لأنها تجعل من

الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الانسانية ، وبهذا أيضا تكون دعوة « الأدب للحياة » دعوة مادية ودعوة روحية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد ، بحيث لا يخرج بفرديته خروج الجزء علـى الكل ، ويشط عن مجـاله الشرعى فيخرب المجتمع ٠

وهـذا فى يقين الدكتور لويس عوض : « هو جوهر اشتراكيتنا التى تتسع ويجب أن تتسع لكل هذه المعانى والوجوه » ٠ وهذا فى يقينه كذلك : « ما يجعل من اشتراكيتنا مذهبا انسانيا يسعى لخدمة الحيـاة الانسانية ٠٠ المادية والروحية ، مجتمعا وأفرادا ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، فى حدود هذا الوطن ولجميع بنى البشر » ٠

« الاشتراكية اذن كما نفهمها مذهب انسانى ، والأدب الاشـتراكى كما نفهمه أدب انسانى ، ويستوى أن تقول « الأدب للحياة » أو « الأدب للانسانية » ٠

والكلام عن الالزام والالتزام بالنسبة للأديب ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن الحـرية والمسئولية بالنسبة للنـاقد ، فالى أى حد وبأى معنى يستطيع الناقد أن يكون حرا ، سواء فى تقييم أعمال الأديب أو فى توجيه قلم الكاتب ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الناقد له الحرية الكاملة فى اختيـار المقياس الذى يقيس به الأعمال الأدبية والفنية ، بشرط أن يكون كاملا فى تكوينه الثقـافى ، وأن يكون مقياسه مستندا الى أسس موضوعية ، وليس مجرد انطباعات وكفى !

وعلى ذلك فهو لا يحجر على حرية الناقد فى أن يتحرك داخل المفاهيم الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو غيرها من المفاهيم النقدية ، وانما الذى يعارضه ويحتج عليه هو أن يتحول النقد الى « نقد بوليسى » يستعدى السلطة على الكتاب ، أو « نقد غوغائى » يستثير غرائز الجماهير أكثر مما يخاطب عقلها ، وبدلا من أن يوضح المسائل يثير الغبار فى وجه كاتب بعينه أو فكرة بالذات ٠

وربما كان هذا هو المعنى الذى ذهب اليه روجيه جارودى بقوله فى كتابه « ماركسية القرن العشرين » ان « أشق الأمور ليس دائما أن تحل

المعضلات ٠٠ بل هو أحيانا أن تطرحها » ٠ بمعنى أن النـاقد أو الأديب عندما يبدأ بالالتزام وينتهى به ، يصبح سلوكه محكوما بنوع من الآلية والميكانيكية ، التى قد لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن الموقف الآخر ٠٠ موقف الالزام ٠ فالناقد الملتزم أو الأديب الملتزم كلاهما مطالب بتنمية مفهوم الالتزام،واعادة النظر فى موقفه باستمرار ، ذلك لأن الالتزام ليس مفهوما سياسيا ولا فلسفيا ، الا بمقدار ما تكون الفلسفة « تفكيرا بوعى فى واقعنا » ، وبمقدار ما تكون السياسة بعدا من أبعادنا الاجتماعية ٠

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، كان لزاما على النـاقد أن يتوخى الظروف التى يكتب فيها نقده على الأعمال الأدبية والفنية ، فنفس الكلام الذى يمكن أن يقال فى ظل فلسفة اجتماعية ليبرالية ، دون أن تكون له آثار وخيمة على الأدباء والفنـانين ، اذا كتب فى ظل فلسفة اجتماعية موجهـة ، قد ينتهى بعدوان السلطة أو باعتـداء الغوغاء على الأديب أو الفنان ٠

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدكتور لويس عوض لا يقف ضد حرية النقد أو حرية التعبير ، لأن الحرية عنده معناها المسئولية « مسئولية الكاتب والناقد عما نقد وكتب أمام الرأى العام وأمام التـاريخ » ، ولكن الذى يرفضه ويقف ضده هو « اقامة محاكم تفتيش أدبية تنتهى بتدمير الكتاب أو المفكرين أو النقاد أنفسهم » ٠ تماما كما أوشك أن يحدث لبعض الكتاب من بعض النقاد « باسم الخروج عن الخط القويم ، وباسم التفتيش فى ضمائرهم عن نواياهم الباطنية ، دون التقيد بنص ما يقولون » ٠

وهو ما حدث فى المعركة التى دارت بين الناقد محمود أمين العالم وبين الكاتب **عبد الرحمن الشرقاوى** بصدد مسرحية « الفتى مهران » ، واتخذ منها الدكتور لويس عوض ذلك الموقف الذى يجعل من حرية الناقد حرية للأديب بنفس المقدار وعلى نفس المستوى ٠ فحرية الواحد منهما من حرية الآخر ، وحريتهما معا كما السائل فى الأوانى المستطرقة ، اذا زاد هنا نقص هناك ٠٠ والعكس صحيح !

غير أنه اذا كان هذا جميعه يشكل الوجه التطبيقى للموقف النقدى الذى اتخذه لويس عوض ، والذى استطاع من خلاله أن يقود كتيبة بأكملها من الأدباء الشبان ، ممن يحتلون اليوم مكان الصدار فى حياتنا الأدبية ، وممن استطاعوا أن يجددوا شباب الأدب والفن ، وأن يعبروا بصدق عن الوجدان الجديد لمصر الجديدة ، فلابد لنا وعيا بأبعاد هذا الموقف أن نعود

قليلا الى وجهه النظرى الذى يتمثل فيما سماه الدكتور محمد مندور بمنهج النقد التفسيرى .

والواقع أن البواكير الأولى لهذا المنهج ، يمكن تلمسها فى الفترة التالية لعودته من انجلترا واشتغاله بالتدريس الجامعى ، وهى الفترة التى اتسمت فيها كتاباته بالوقوف عند تفسير الظواهر الأدبية والفنية دون اصدار أحكام تقويمية سواء بالجودة أو بالرداءة ، فضلا عن أن تكون هذه الأحكام مستندة الى أى مضمون اجتماعى . وليس من شك فى أن هذا الاكتفاء المرحلى بالتفسير والتحليل كان نتيجة طبيعية لتكوينه الأكاديمى ، الذى عوده أنّ يقف باحترام أمام مدارس الفكر العالمى مهما كانت متعارضة ، وأمام مذاهب الأدب الانسانى مهما كان رأيه فيها ، فكثير من الأدب الانسانى العظيم الذى دخل تراث الانسانية أدب رجعى أو أدب محافظ ، ولكن هذا فى رأى الدكتور لويس عوض لا يغض من قيمته الأدبية باعتباره جزءا لا يتجزأ من تراث الانسانية .

وهكذا اقتصرت هذه المرحلة على تناول الأعمال الأدبية والفنية بالدراسة ، لاعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافته الأكاديمية وخبرته النقدية العامة ، استنادا الى القول النقدى المأثور : « ان شيئا لم يؤثر فى الآداب القديمة كما أثرت الآداب الحديثة » ، بمعنى أن الدارس المحدث قد يعيد فهم الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء ثقافته الحديثة ، فيضفى على تلك الأعمال قيما جديدة ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر ببال كتابها القدامى ، ولكنها مما يحتمله تفسير تلك الأعمال .

وهذا هو ما فعله لويس عوض فى « مقدمات » الكتب الثلاثة التى وضعها قبل الثورة وهى : « بروميثيوس طليقا » للشاعر الكبير **شيللى** ، وفى « الأدب الانجليزى الحديث » ، وديوان « بلوتولاند » . ففى مقدمات هذه الكتب الثلاثة نجد أن الدكتور لويس عوض مع مشاركته فى الوجدان الرومانسى مشاركة حقيقية ، الا أنه حاول أن يستقصى جذور الرومانسية فى التحولات التاريخية الكبرى التى أصابت البشرية ، فقد استطاع أن يكتشف فى رومانسية شيللى مثلا تعبيرا عن التطورات والتشنجات المادية التى اجتاحت المجتمع الأوروبى فى القرن الثامن عشر ، ولا سيما فى عصر الثورة الفرنسية .

ومن هنا اتسم اتجاهه فى النقد التفسيرى بسمة الاتجاه الفكرى العام فى فهم الأدب ومذاهبه ، واتصالهما بالحياة العامة ، وما يطرأ على

هذه الحياة من تطور اقتصادى واجتماعى ، وهذا الادراك وحده على حد تعبير الدكتور لويس عوض « كاف لأن يجعلنا نقبل المثالية لا على الاطلاق ، ولكن اذا كانت مثالية ثورية وتعبيرا عن جذور اجتماعية فيها تقدم البشرية » ٠

والذى يعنينا هنا الآن ، هو ذلك الطابع التاريخى الذى اكتسى به منهج النقد التفسيرى عند لويس عوض ، والذى حدا ببعضهم الى اعتباره التزاما بالمنهج الماركسى فى الفكر ، وقبولا بالحتمية التاريخية ، ولكنه فى الحقيقة يتجاوز هذا « لأنى مع ايمانى بسلامة المنهج الماركسى فى التفسير بمعنى التشخيص والتحليل ، لا أجده كافيا للتفسير بمعنى الالتزام والتبرير والقبول » كما قال لويس عوض نفسه ٠ وتفسير ذلك نقديا أن الدكتور لويس عوض فى الوقت الذى استعان فيه بالماركسية فى الوقت الذى حاول فيه أن يتجاوزها الى ما هو أكثر شمولا وتكاملا ، فهو قد استعان بالماركسية فى التخلص من أوهام الفكر المثالى والميتافيزيقى تلك التى تصور التاريخ على أنه من صنع الأفراد ، وتصور الحركات الأدبية والفنية على أنها ثمار لعبقريات مفردة ، كما استعان بالماركسية فى تصفية أفكاره الليبرالية والايمان بالاشتراكية وبأن المادة والبيئة لهما أثر كبير فى تشكيل فكر الانسان ٠

ولكنه رغم هذا جميعه ، ظل على اعتقاده بأن الانسان ليس مجرد منفعل بالبيئة أو بالمادة ، وانما هو أيضا فاعل فيهما ، وقادر على أن يضيف اليهما من عنده شيئا بل أشياء ٠ وتلك هى احدى المشكلات النظرية التى واجهها لويس عوض وهو بصدد الانتقال من المثالية الثورية الى المادية الجدلية ، أو من النقد التفسيرى الى النقد التاريخى ، اذ كيف يمكنه أن يجد حلا للتناقض الماثل بين الجبر التاريخى وفكرة الاختيار الثورى ؟

واذا كانت هذه المشكلة هى نفسها المشكلة التى سبق أن تصدت لها **لوزا لكسمبرج** فى محاولتها التوفيق بين الجبر والاختيار الثوريين ، وانتهت فيها الى أن اختيار الفرد الحر للفكرة الثورية لا مفر منه ، لأن الجبرية لا تعفى من مسئولية الفرد والا كانت جبرية ميكانيكية ، فقد أضاف لويس عوض الى ذلك أن مسئولية المجتمع أيضا لا تعفى الفرد من مسئوليته ، وأن التزام الانسان بمسئولياته فردا كان أو جماعة ، انما هو جزء لا يتجزأ من جبرية التطور المادى بالنسبة للبشرية بوجه عام ٠

فاذا نحن سلمنا بهذا وجب على حد قول الدكتور لويس عوض :

« أن نعطى اهتماما أكبر لدور الفرد فى صياغة التاريخ ، دون أن نقع فى الخرافة المضادة ، وهى تأليه الفرد واعتباره صانع التاريخ » ٠

وهكذا نجد أن لويس عوض يواجه هنا من جديد نفس المأزق الذى سبق أن واجهه العقاد ، حينما تم تجميد الكفاح الوطنى بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، وعاشت البلاد فى ظل فوضى عقائدية واجتماعية تبحث عبثا عن أيديولوجية جديدة ، الى أن تم الاستقطاب الجديد بعد أن غدا اليمين أكثر يمينية واليسار أكثر يسارية ، وتبلورت بدايات الاخوان المسلمين وبدايات الشيوعيين كحركات فعالة ، فكانا بمثابة الموضوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدليون ٠

وفى هذا المأزق عاش العقاد ، غير قادر على أن يجد المركب الجديد من كلا النقيضين ، فلا هو قادر على الاتجـــاه نحو اليسار المتطرف أو ما يسمونه بالشيوعية ، لأن ايمانه بالقيم الفردية المطلقة يعصمه من كل فلسفة تذيب الفرد فى الجماعة ، ولا هو قادر على الاتجـــاه نحو اليمين المتطرف أو ما يســمونه بالاخوان المسلمين ، لأن تقديسه لذات الحـرية يعصمه من كل فلسفة تقوم على الغيبيات ، وتجرد المواطن من كل ارادة الا ارادة الايمان !

أقول انه اذا كان لويس عوض قد عاش نفس المأزق العقـائدى ، الا أنه عرف كيف يستطيع أن يخرج منه ، فعن طـريق « الاشتراكية » استطاع أن يصفى أفكاره الليبرالية دون أن يتخلى عن ايمانه بالحـرية ، وعن طريق « الديمقراطية » استطاع أن يصفى ما تتضمنه الاشـتراكية وكل تأليه للجماعة ، من مقومات الشمولية الملازمة عادة للفكر الاشتراكى ، وهذا هو على حد تعبيره « سر وقوفه فى المنطقـة الحرجة بين الاشـتراكية والديمقراطية » ، وتلك هى كما يسميها «الفلسفة الاشتراكية الديمقراطية» التى هى بمثابة المركب الجديد من كلا النقيضين ٠

وأسمعه يقول :

« فالاشتراكية نعم ، ولكن بتحفظات ، أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق الانسان ، وعلى طاقات الفرد التى وهبتها الطبيعـة للبشر ٠ والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهى ألا تؤدى الى الفردية المطلقة ، والى الحرية المعربدة وهى فى وجه من وجوهها ترادف الطغيان »

وهكذا نجد أنه اذا كان لويس عوض قد استطاع أن يهتدى الى هذا المركب الجديد ، الذى واكب بفضله حركة الواقع من حوله باستمرار ،

واذا كان تعبيره عن هذا المركب قد ظل فى المرحلة الأولى تعبيرا فلسفيا وأدبيا ، فقد استطاع فى المرحلة الأخيرة أن يكسبه بعـدا سياسيا ، وأن يعبر عنه كذلك تعبيرا سياسيا مباشرا ٠

انه مهما يكن من شيء ، فان لويس عوض بحق معلم ، وصـاحب اتجاه ، وأحد البنـاة الكبار لصرح ثقافتنا العربية المعاصرة ، انه رائد شامخ ، وهو محطم أوثان ، وهو آخر من بقى من جيـل مضى ، جيـل البنائين ، ولن نخطىء فى شيء ان قلنا هـذا كله اليوم ، فهـذا كله هو ما سيقوله التاريخ ٠

أزمة الأديب من أزمة الناقد

* هكذا أصبح النقد وسيلة للارتزاق وحرفة يمارسها أى جرىء ، بدلا من أن يأخذ النقد دور الرقابة الصحية ، وبدلا من أن تساير الحركة النقدية قوى الانتاج الفكرى ، وبدلا من أن يصبح النقاد فى طليعة حياتنا الثقافية ليميزوا بين الفن واللافن ، بين الأدب واللاأدب ، بين الشىء واللاشىء .

رجاء النقاش قطعة حية نابضة من حيـاتنا النقدية ، تمرس بعملية النقد منذ مطلع شبابه الصحفى ، وكان التطبيق عنده أسبق من التنظير ، أعنى انه لم يدخل الحياة الكتابية دخول أكثر الخارجين من أسوار الجامعة أو أغلب العائدين من الخارج ، أولئك الذين يتعاطون منتجاتنا الأدبيـة والفنية بأحكام جاهزة ومعايير جامدة ، استمدوها من ثقافات أخرى غير ثقافتنا ، فجاء تطبيقهـا على هـذه المنتجات شيئا معتسفا جائرا مفروضا عليها من الخارج ، بدلا من أن يكون نابعا من داخلها ، معبرا عن عبقرية لغتنا العربية ومزاياها فى الفن والتعبير ٠

وصحيح أن هؤلاء الأكاديميين لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التى لا تجعل منهم نقادا بمقدار ما تجعلهم بحاثا ، يصدرون عن ثقافتهم الجامعية وفكرهم الذاتى ، دون أن يشكلوا مرحـلة حقيقية على الطريق نحو وضع نظرية عامة فى النقد ، تصدر عنهـا كافة المناشط الأدبية والفنية ، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة ٠

واذا جاز لنا أن نصف أكثر « البحاث والأكاديميين » بأنهم دوائر منعزلة تعيش على هامش حياتنا النقدية ، دون أن تعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها ضرورات هذه الحياة ، فما هكذا **رجاء النقاش** وغيره من كوكبه « النقاد الصحفيين » الذين استطاعوا بمعايشتهم النقـدية لأدبنا المعاصر ، أن يحرروا نظرية النقد من حدود الوعى الفردى والنظرات الجزئية ، وأن يعبروا بكتبهم وكتاباتهم عن منطق التطور وحركة التاريخ ، وأن يدركوا اهميـة العلاقات الوظيفية فى اقامة النظرة الكلية العـامة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى فى آن ، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد ٠

وهكذا جاء رجاء النقاش خطوة فى المسيرة الصاعدة نحو اقامة نظرية

عامة فى النقد ، تعبر عن أدبنا العربى الحديث ، وهى المسيرة التى بلغت ذروة قصوى عندما دعا الدكتور **محمد مندور** الى المنهج الأيديولوجى فى النقد ، وهو المنهج الذى يوظف الأدب لخدمة المجتمع ، ويهدف الفن لمناصرة الحياة ، ويؤكد على دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر • غير أنه اذا كانت دعوة شيخ النقاد فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة ، فقد كان لزاما على الدعوة الى الجوهر أن تتفتت الى اتجاهات أكثر تحديدا وأشد مباشرة ، فى طليعة هذه الاتجاهات الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف ، والذى تزعمه الدكتور **لويس عوض** ، ثم الاتجاه الذى يأخذ بها على المستوى الواقعى الملتزم والذى تبلور على يد **محمود أمين العالم** •

أما الاتجاه الأول فقد نادى بفكرة الأدب الايجابى الهادف ، أى الأدب القائد للمجتمع دون أن يتجاوز ذلك الى تأكيد فكرة الالتزام ، وهى الفكرة التى نادى بها الاتجاه الثانى ، عندما دعا محمود أمين العالم الى ضرورة أن يكون الناقد حارسا على قيم الثورة والمجتمع ، والى ضرورة أن يتحمل الأديب أو الفنان مسئوليته ازاء مشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله • من هنا كان لزاما على رجاء النقاش وهو سلالة مندورية أصيلة ، أن يمضى بالمسيرة النقدية نحو الأكثر تحديدا والأشد تعينا ، أعنى أن يمضى نحو تأكيد البعد السياسى فى قضية الالتزام ، وهو البعد الذى تجلى بوضوح واضح فى كتاباته النقدية الكثيرة ، والذى تبلور فى أهم كتبه : «أدباء معاصرون » •

فعند رجاء النقاش أنه اذا كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة ، من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة ، فان هذه السببية ليست علاقة ميكانيكية جامدة قوامها الأفعال وردود الأفعال ، ولكنها سببية دينامية قوامها العلاقات الوظيفية المتفاعلة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى من ناحية ، والتى تساعد على اقامة النظرة الكلية العامة من ناحية أخرى • وعلى ذلك فالحياة التى يحياها الأديب ليست مدركا فى ذاته يستعصى على التعيين ، وليست مفهوما ميتافيزيقا نصادر عليه دون أن نعيشه ونتملاه ، وانما الحياة فى ترجمتها المعيشية مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتشابكة ، والنظم الاقتصادية المتفاعلة فضلا عما وراءهما من واقع تاريخى ، هذه الجوانب مجتمعة هى التى تجد محصلتها النهائية فى مجموعة الظروف أو المواقف السياسية التى تؤثر

تأثيرا مصـــريا فى حيـــاة الشعب ، وتؤثر بالتالى فى استجابة الأديب أو الفنـــان ٠

من هنا كانت دراســـــة الظروف السياسية التى وجد فيها الأديب وأوجد أدبه ، على جانب كبير من الأهمية لفهم الأدب والأديب جميعا ، فاذا لم يكن الأديب سياسيا بالمعنى الذى يمـــارس فيه نشـــاطه السياسى ٠٠ الحزبى أو التنظيمى ، فهو سياسى بالمعنى الذى يعبر فيـــه بفكره الأدبى ونتاجه الفنى عن موقفه من الأحداث ٠ واذا لم يكن للبعد السياسى تأثيره القوى الواضح فى العصور الماضية ، فهو أشـــد ما يكون وضوحا وتأثيرا فى العصر الحـــديث بعامة ، وفى تاريخنا المصرى بوجه خاص ٠ فالباحث فى أدبنا الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد النصف الأول من قرننا العشرين ، لا يكاد يفصل بين الظاهرة الأدبية وبين الواقع السياسى الذى طفت فوق سطحه هذه الظاهرة ، والا كيف نستطيع أن نفهم كتابات **جمال الدين الأفغانى** ومقالات **محمـــد عبـــده** ما لم نربطها بسطوة المستعمر البريطانى فى ذلك الحين ، فرحيل الأول عن بلدان الشرق ونفى الثـــانى عن أرض مصر هو الذى أدى الى التقائهما معا فى باريس ، واصدارهما معا جريدة « **العروة الوثقى** » التى هى فى حقيقتها صورة من أدب المقاومة ، تدعو الى مقاومة الموجة الاستعمارية العـــارمة التى أخذت تطغى على أقطار الشرق ، كما تدعو الى تحرير مصر من الاحتلال البريطانى الطاغى ٠

كذلك لا يمكننا أن نفهم أدب كاتب مثـــل **عبد الله النديم** من زجل الى شعر ، ومن مسرحية الى قصة ، ومن مقـــالة الى خطابة ما لم نفهم قبلا الظروف السياسية التى ظهر فيها هذا الأدب ٠ فاذا علمنا أنه ظهر لمقاومة الاحتلال الانجليزى من ناحيـــة ، وللهجوم على خصـــوم الوطنية والعروبة والاسلام من ناحية أخرى ، أدركنا على الفور قيمة هذا الأدب ورسالة هذا الأديب ٠

وما يقال عن هؤلاء يقال مثله عن كاتب مثل **قاسم أمين** الذى لايمكننا أن نفهم كتابيه العظيمين « تحرير المرأة » ١٨٩٩ و « المرأة الجـــديدة » ١٩٠٠ ما لم نفهم قبلا حالة الضعف السياسى التى انتهت اليها البلاد ، والتى استغلها بعض مفكرى الغرب لينقلوها من السياسة الى العروبة من حيث هى جنس كما فعل **هانوتو** ، ومن السياسة الى الاسلام من حيث هو دين كما فعل **رينان** ، ومن السياسة الى المصريين من حيث هم مجتمع كما فعل **داركور** ، فهذا الأخير ذهب الى أن المصريين أمة متأخرة تحجب النساء عن موارد العلم وميادين الحياة ، وذلك فى رأيه راجع الى الطبيعة المصرية

رجوعه الى الدين الاسـلامى ، من هنا كان لزاما على قاسم أمين أن ينبرى للدفاع عن أهله ووطنه ، وأن يرد تاخرهم الى الحكم الاستعمارى الفاسد ، وأن ينهض برسالة الاصلاح الاجتماعى ، وبخاصة فى ميدان المرأة ٠

كذلك لا يمكننا أن نفهم حقيقة الدور الريادى الكبير الذى قام به **احمد لطفى السيد** فى حياتنا الثقافية ، ما لم نرده الى الظروف السياسية التى دفعت به الى القيام بهذا الدور ، فلم يصـدر لطفى السـيد صحيفة « الجريدة » عام ١٩٠٧ الا لتكون منبرا للفكر العصرى الحر ، ولسانا يطالب بالاستقلال والدستور ، كذلك لم يعمل لطفى السيد على انشاء الجامعـة الاهلية عام ١٩٠٨ الا ايمانا منه بضرورة اشاعة الروح العلمية الجامعية ، دعما لحركة التحرر ووعيا بمضمونها الفكرى ٠

وهكذا ٠٠ هكـذا الحال بالنسبة الى الكثرة المثقفـة من رواد الفكر والأدب فى تاريخنـا الحديث ، سـواء منهم من جاء فى المرحلة الأولى من مراحل نضـالنا الثقافى ، وهى المرحلة التى امتـدت من لحظة الاحتلال البريطانى الى نهاية الحرب العالمية الأولى ، وشملت من ذكرنا من الرواد ، أو من وقع منهم فى المرحلة الثانية ، وهى المرحلة التى امتدت خلال فترة ما بين الحربين ، ولم تقف عند حد الكتابات الأدبية والسياسية المباشرة ، بل تعدت ذلك الى الدعوة الى قيم الحرية ومعانى الاستقلال ، بل وتناول سير أبطال الحرية سواء أكانوا من الشرق الاسلامى أو من الغرب المسيحى، وقد احتوت هذه المرحلة على كتابات **العقاد** السياسية وعبقرياته الاسلامية والمقالات التى كان يدعو فيها الى الحرية ، كما احتوت على كتابات **محمـد حسين هيكل** سـواء ما جاء منها فى صحيفة السياسـة الأسبوعية ، أو ما تناول فيها سير أبطال الحرية ، وكذلك كتابات **سلامة موسى** عن حرية الفكر وأبطالها فى التاريخ سواء فى كتبه العديدة أو فى مجلته الجديدة ، هذا فضلا عن **طه حسين** ودعوته الى حرية البحث العلمى ، الى جوار ثورته الكبرى فى ميدان التعليم ٠

أما المرحلة الثالثة التى امتدت من الحرب العالميـة الثانية الى وقتنا الحاضر ، والتى تميزت بالبحث فى الأسس الحقيقية لبناء ثقافتنا الجديدة ، تلك التى تحمل خصائصنا القومية الأصيلة دونمـا انعزال عن ابداعات الخلاقين فى كافة مناشط الابداع الفنى ، والتى برز فيها **توفيق الحكيم** فى كتابة المسرحية ، **ونجيب محفوظ فى** كتابة الرواية ، **ويوسف ادريس** فى القصة القصيرة ، وصلاح عبد الصبور فى قرض الشعر ٠

فهؤلاء جميعا ، وآخرون غيرهم ، لم يكن فكرهم منعزلا عن نشاطهم السياسى ، ولا كان أدبهم مقطوع الصلة بواقعهم الاجتماعى، بل كان الفكر عندهم تنظيرا لمشكلات الواقع ، بمقدار ما كان الأدب تعبيرا عن وجدان المجموع • ومن فوق هذه القاعدة النقدية انطلق رجاء النقاش « **بمنهجه** » السياسى فى النقد ، الذى يعد من أنسب الوسائل وأكثرها صلاحية ، لتناول هذه المساحة التاريخية الهامة من حياتنا الثقافية ، تناولا قوامه النقد والتقييم •

وانا هنا استخدام كلمة المنهج تجاوزا ، لا لأن المنهج بتعريفه الاصطلاحى لا نكاد نعثر عليه فى كتابات كثير من النقاد ، وهو التعريف الذى يعنى مجموعة من الأفكار المتبلورة التى تمضى فى اتجاه واحد ، وتؤدى الى تصور ذهنى شامل لمسائل الفكر والأدب والفن ، ولكن لأن المنهج بالمعنى السياسى الذى أسلفناه لم يتبلور بعد فى يدى رجاء النقاش، وان كنا نعثر على شكله الأكثر تخلقا فى كتابة « أدباء معاصرون » ، بمقدار ما نعثر على مراحله الحقيقية فى كتبه الأخرى السابقة ، وبخاصة كتبه الثلاثة « فى أزمة الثقافة المصرية » ١٩٥٨ و « أدب وعروبة » ١٩٦٢ و « أدباء ومواقف » ١٩٦٦ • والتى تنقل فيها من الفكر الوطنى الخالص ، الذى يوظف الأدب والفن لحل مشكلات الواقع وتحمل مسئوليات الحياة ، الى الفكر الوطنى القومى ، الذى يؤمن بالانسان العربى أشد الايمان ، ويطالب الأديب أن « **يكتب** » من أجل تعميق وجدان ذلك الانسان وأن « **يعمل** » أيضا من أجل وحدته ومن أجل قوميته ومن أجل انطلاقه فى الحياة ، وأخيرا الى الفكر الاشتراكى التقدمى الذى يؤمن بدور الأديب أو الفنان فى قيادة معارك شعبه ، ومناصرة قضايا عصره ، والالتزام بمصير الانسانية من حوله ، وهى المرحلة التى أخذت شكلها الأكثر تحديدا والأشد تعينا فى كتابه هذا « أدباء معاصرون » الذى اتضحت فيه ملامح ما سميناه بالمنهج السياسى فى النقد ، والذى يتخذ من السببية المتبادلة بين الأديب أو الفنان ، وبين الظروف السياسية فى عصره ، مفتاحا لفهم كل من أدب الأديب وظروف عصره •

أقول أن منهج النقد السياسى عند رجاء النقاش وان كان قد تخلق فى كتابه « **أدباء معاصرون** » ، **الا أنه** لم يتبلور بعد بلورة كاملة ، فلا يزال المنهج القاصر عن استيعاب كافة أبعاد الظاهرة الأدبية ، أعنى انه فى الوقت الذى يصدق فيه تطبيق ذلك المنهج على رائد مثل لطفى السيد ، ومفكر مثل طه حسين ، وأديب مثل توفيق الحكيم ، وناقد مثل محمد

مندور ، وشاعر مثل محمود درويش ، لا نكاد نجد مصداقا له فى حالة أديب مثـل يحيى حقى ، أو روائى مثـل الطيب صـالح ، أو شاعر مثل أحمد رامى ٠

فالأديب يحيى حقى على الرغم من مكانته الكبيرة فى حياتنا الأدبية ، وعلى الرغم من ريادته فى ميدان القصـة القصيرة ، الا ان أدبه فى عمومه هو الأدب الانسانى العام الذى يحنو على الانسان ويتعاطف معه ، دون أن يعترك بأدبه فى مشكلات هذا الانسان ، ودون أن يشارك بفنه فى الحوار الدائر حول قضايا الواقع من حوله ٠ وصحيح أنه يستهدف تعميق وجدان الانسان والارتقاء بذوقه الفنى وحسه الجمالى ، لكنه الهدف الذى يجعل منه أديب انفعال لا أديب فعل ، وفنان فكرة لا فنان رأى ٠ ومن هنا كان لجوؤه الى الرمز ، وحرصه على اللفظ ، وعنايته بالأسلوب فضلا عن اهتمامه بما يمكن تسميته بشكل الفكرة ، وهذا ما عبر عنه رجاء النقاش فى الفصل الذى جعل عنوانه « رمز مصر بين ثلاثة أدباء » ، والذى عقده للمقارنة بين رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، ورواية « زقاق المدق » لنجيب محفوظ ، ورواية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى اذ يقول : « ان فاطمة النبوية فى رواية قنديل أم هاشم هى مصر ، ويحيى حقى لا يخفى هـذا المعنى الرمزى بل يعطيك احساسا واضحا خلال صفحات الرواية بأنه يقصد الرمز ويعنيه ، وليس فى « فاطمة » حيوية « سنية » فى عـودة الروح وذكاؤها وقدرتها على تحريك الآخرين ، وليس فيها جسد « حميدة » عند نجيب محفوظ وفتنتها ودمها الحار الفائر وخفة روحها وعذوبتها » ٠

أن يحيى حقى بحق هو آخر من بقى من جيل مضى ، جيل الرواد فى القصة القصيرة ، ذلك الجيل الذى ضم بين جنباته أحمد خيرى سعيد ، ومحمود طاهر لاشين ، وابراهيم المصرى ، وحسن محمود ، ومحمود عزى ، وحبيب زحلاوى ، وغيرهم من أعضـاء « المدرسـة الحديثة » فى القصة القصيرة ، الذين صفهم يحيى حقى نفسه بأنهم « ٠٠٠ كانوا جميعا من الهواة لا من المحترفين ، مخلصين لفنهم مؤرقين به ، لم يسعوا إلى الشهرة ولا الى الكسب المادى ، ولا أحسب ان أحدا منهم قد دخل جيبه قرش من عرق قلمه ٠ كانوا يعملون وليس بجانبهم نقاد ، وان مثابرتهم على الانتاج فى هذه العزلة الخانقة عن النقد ، وعن المجاوبة بينهم وبين جمهور القراء لتعد احدى العجائب » ٠

لهـذا كله لم يكن المنهج السـياسى فى النقـد الذى التزم به رجاء

النقاش ، هو المنهج الذى يمكن من خلاله تناول أدب يحيى حقى ، وبالتالى لم يكن مشروعا عقد مقارنة بينه وبين كل من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ، لا لأنه أقل منهما فنا فهو لا يقل عنهما أصالة ، ولـكن لأنه يشكل محتوى آخر غير المحتوى السياسى الذى يدور حوله أدب كل من هذين العملاقين٠

أما الكاتب الروائى **الطيب صالح** ، فعلى الرغم من أنه كما وصفه رجاء النقـاش « عبقرية روائية جديدة » ، وعلى الرغم من أن روايتـه « موسم الهجرة الى الشمال » تأخذك بين سـطورها ــ كما أخذت رجاء النقاش ــ فى دوامة من السحر الفنى والفكرى ، وتصعد بك الى مرتفعات عالية من الخيال الفنى الروائى العظيم ، على الرغم من هذا كله ، الا أنه هو الآخر لا يمكن تناوله بمنهج النقد السياسى الذى ينظر الى أدب الأديب فى ظروف مجتمعه ومن خلال المعارك التى تخوضها جماهير شعبه ، ليقف على مدى تأثره وتأثيره فى مشكلات الواقع من حوله ٠ ويكفى دليلا على ذلك غربة هذا الأديب عن أرضه وتمرسه بالحياة فى غير وطنه ، وهى ليست الغربة الجغرافية التى تقف عند حد العمل فى لندن ، ولكنها الغربة الاجتماعية أيضا التى تصل به الى حد الزواج من فتاة انجليزية ، ونشر رواياته فى احدى دور النشر الأجنبية ، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه الى وصفه بأنه أديب انجليزى من أصل سودانى ، وحدا بالبعض الآخر الى رفضه على الاطلاق ٠

وصحيح أن الطيب صـالح فى روايته يعـانق فكرة ويبلغ رسالة ويناقش قضية ، هى قضية الصراع بين الشرق والغرب ، والكيفية التى تواجه بها شعوب الدول النامية هذه القضية ، بالاستسـلام للحضـارة الغربية والتخلى عن الماضى ؟ أم بالعودة الى التراث ورفض هذه الحضارة ؟ أم باتخاذ موقف ثالث مغاير لكلا الموقفين ؟ ولكن الصحيح أيضـا أنها القضية الحضـارية العامة التى تبقى صـاحبها فى دائرة الفكر النظرى والصراع الوجدانى ، دون أن تخرجه الى أرض الجدل والفعل ، أو الى أرض الصراع والممارسة ، ليصبح أدبه أدب مقاومة وفنه فن نضال٠ ان « موسم الهجرة الى الشمال » على الرغم من عبقريتها ، الا انها من نسيج آخر غير نسيج رواية مثل « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى أو « أرض البرتقال الحزين » لغسان كنفانى أو « نجمة » للكاتب الجزائرى كاتب ياسين ٠

وأما الشـاعر **أحمـد رامى** فهو الآخر ممن لا يمكن تناوله بالمنهج السياسى تناولا نقديا ، فشعره بوجه عام ليس هو شعر القضية ولا شعر الموقف ولا حتى شعر الكلمة ، وانما هو فى أسعد الأحوال شاعر غنائى

عامى ، ينتقى من الألفاظ ما يسهل أداؤه ، ليصب فيه معانى عن الحب ، لا الحب من حيث هو تجربة حية وجودية تميز هذا الشاعر عن غيره من الشعراء ، لأنها تجربته هو لا تجربة أحد سواه ، وانما هو يتغنى عن الحب بمعناه العام ، وهو المعنى المألوف فى حياتنا المصرية ٠٠ حيث الهجر والوصال ، والسهد والفراق ، والصد واللقاء ، الى آخر هذه المعانى التقليدية العامة التى يعرفها الجميع ٠٠ شعراء وغير شعراء ٠

لهذا لا أكاد أجد لهذا الشاعر مكانا فى كتاب يتحدث عن مجموعة من الأدباء المعاصرين ، وبمنهج ملتزم يتخذ من البعد السياسى ركيزة محورية يدير حولها حديثه عن هؤلاء الأدباء ٠ ولعل هذا هو ما أحس به رجاء النقاش ، فحاول أن يتداركه فى مقدمة الكتاب ، حيث يقول : ان الكتاب يقدم « دراسة عن رامى من الجانب الفنى فقط » ٠

ومع ذلك فاذا كانت هذه الدراسة قد انتهت الى أن قصائد رامى « مجموعة من الألفاظ البراقة والصور اللامعة » ، والى أن شعره هو « شعر الصاجات التى ترن رنينا عاليا يؤثر فى الآذان » ، والى أن آراءه « آراء مختلفة بل متناقضة فى الحياة والناس والأشياء » فما هو الداعى للكتابة عنه أصلا ، وفى كتاب يتكلم عن مجموعة من الأدباء المعاصرين ؟

على أنه اذا كان رجاء النقاش قد خانه التوفيق فى تطبيق منهجه السياسى فى النقد على أديب مثل يحيى حقى ، وروائى مثل الطيب صالح، وشاعر مثل أحمد رامى ، فقد كان موفقا غاية التوفيق فى تطبيق هذا المنهج على أدباء آخرين ٠

وكان رجاء النقاش أكثر توفيقا فى استهلال كتابه بمقال عن **لطفى السيد** ، لأنه اذا لم يكن لطفى السيد أديبا بالمعنى الاصطلاحى المعروف لهذه الكلمة ، فان ما تركه من بصمات فكره على حياتنا الأدبية ، كفيل بوضعه فى مستهل كتاب عن بعض أدبائنا المعاصرين ٠ والواقع أننا لا نستطيع أن نفهم طبيعة الدور الذى قام به طه حسين فى حياتنا الأدبية والمنهجية بدون الرجوع الى لطفى السيد باعتباره أستاذ طه حسين من ناحية ، والأب الروحى للجامعة المصرية من ناحية أخرى ، وأستاذ الجيل كما يصفونه من ناحية ثالثة وأخيرة ، كذلك لا نستطيع أن نفهم بعض الأعمال الأدبية مثل « زينب » لمحمد حسين هيكل أو « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، بدون الرجوع الى لطفى السيد باعتباره صاحب الصوت الجهير فى الدعوة التى كان شعارها « مصر للمصريين » ٠ « ومن أجل هذا

كله كانت الصلة بين لطفى السيد وبين حياتنا الأدبية صلة وثيقة ، وكان تأثيره كبيرا على الشخصيات والتيارات الأدبية المختلفة فى بلادنا خلال النصف الأول من هذا القرن » .

وليس أدل على ذلك من الخلاف الحاد الذى نشب بين **مصطفى كامل** وبين لطفى السيد فى أوائل هذا القرن ، وكان محوره هو الكيفية التى تبعث بها مصر من جديد ، بعد أن فشلت الثورة العرابية ، واحتل الانجليز مصر ، وباتت الذات المصرية تعانى حزنا مريرا ويأسا رائعا ، وتبحث بالحاح عمن يخرجها من مرارة اليأس وقاع الهزيمة . أما مصطفى كامل فكان يرى بعاطفته المشبوبة وخياله الجامح انه لا خروج من الأزمة الا بالثورة السياسية الشاملة التى تغير كل شىء ، بينما رأى لطفى السيد بتفكيره العقلى المتزن ان الخروج من الأزمة انما يكون بالاصلاح الواقعى الهادىء ، والعمل المرحلى المتدرج ، الذى يمكن فى النهاية من تحقيق الأهداف الوطنية . والذى يعنينا الآن أدبيا ، هو أن هذا الصراع السياسى الحاد قد انعكس على الانتاج الأدبى فى ذلك الحين ، فظهر من القصص ما يؤيد مصطفى كامل ، كما ظهرت قصص أخرى تعارض القصص السابقة ، وتؤيد لطفى السيد فى منهجه الاصلاحى .

وليس من شك فى أن بعض الأخطاء التى سجلها رجاء النقاش على جوانب بعينها فى شخصية لطفى السيد ، ومواقف بذاتها من الحياة والمجتمع ، مثل موقفه من الزعيم الوطنى الثائر أحمد عرابى ، وقسوته فى الهجوم عليه على الرغم من أن الكثير مما كان ينادى به عرابى قد نادى به لطفى السيد من بعد ، ومثل اشتراكه فى بعض الوزارات التى عطلت الدستور ، ووقفت ضد الحياة الديمقراطية كوزارة محمد محمود سنة ١٩٣٨ التى عرفت بحكومة اليد الحديدية ، ووزارة صدقى سنة ١٩٤٦ التى ناصبت الشعب العداء ، هذا على الرغم من ايمانه بالحياة الديمقراطية ، ومناداته باقامة برلمان يمثل رأى الشعب . ومثل عزله لمصر عن المنطقة العربية سياسيا واجتماعيا وعلى المستوى الثقافى ، وذلك بفضل شعاره المعروف « مصر للمصريين » .

أقول ان مثل هذه الأخطاء التى أخذها رجاء النقاش على لطفى السيد ، تعد أخطاء جسيمة فادحة اذا نظرنا اليها بمقاييسنا الراهنة ، ولكن المنهج السياسى فى النقد الذى اتبعه رجاء النقاش ، والذى ينظر الى المفكر فى تيار عصره ، وفى اطار الظروف السياسية الدافعة لهذا التيار .

هو وحده الكفيل بتفسير هذه الأخطاء ، ووضعها فى حجمها الطبيعى ، واطارها الصحيح ٠

أما ما يأخذه رجاء النقاش على لطفى السيد من « أن انتاجه الفكرى الخاص كان ضئيلا الى حد بعيد » ، وما يخلص اليه من ذلك الى « أن الذى ساعده على أن يحتل مكانه فى حياتنا الفكرية والثقافية ، هو أنه كان من أسرة كبيرة ومن طبقة اجتماعية عالية » فهذا فى تقديرى حكم جائر لا يتفق وشواهد التاريخ ، لا عندنا ولا عند غيرنا ، فماذا كان انتاج فيلسوف مثل سقراط ، أو ماذا كانت طبقته الاجتماعية ليحتل كل هذه المكانة الفكرية لا فى وطنه فحسب بل وفى العالم كله من بعد ، وماذا كان انتاج داعية مثل جمال الدين الأفغانى ، أو ماذا كانت أسرته ليحتل هذه المكانة فى الشرق الاسلامى بأسره ٠

ان العالم بحق هو من يؤثر فى الآخرين بمنهجه لا بنتائجه ، وأمامنا من المؤلفين من تربو مؤلفاتهم على الخمسين كتابا ، دون أن يكون لهم أثر يذكر ، وأمامنا على الوجه الآخر من العلماء من لا تزيد مؤلفاتهم على كتابين أو ثلاثة ، ولكنهم استطاعوا بهذا الكم القليل أن يحدثوا فى الحياة الثقافية آثارا مدوية ٠٠ من هؤلاء مثلا الامام محمد عبده الذى استطاع بكتابيه « رسالة التوحيد » و « الاسلام والنصرانية مع العلم والمدنية » أن يشق مجرى عميقا جارفا فى حياتنا الفكرية ، وأن يكون له من التلاميذ والمريدين ما يزيد على عدد صفحات هذين الكتابين ٠ ومنهم أيضا الشيخ مصطفى عبد الرازق الذى استطاع بكتابه « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » أن يشق تيارا جارفا فى ميدان الدراسات الفلسفية تنتمى اليه الكثرة من الأساتذة الجامعيين من أمثال محمود الخضيرى وعثمان أمين وأحمد فؤاد الأهوانى وعبد الهادى أبو ريده وعلى سامى النشار وغيرهم ، كذلك استطاع الدكتور يوسف مراد بكتابه « مبادىء علم النفس العام » أن ينشىء مدرسة بأسرها فى ميدان الدراسات النفسية ، تنتمى اليها صفوة من الكتاب من أمثال مصطفى سويف ومراد وهبة ومحمود أمين العالم وسامى الدروبى وبديع الكسم ويوسف الشارونى ٠

أما لطفى السيد فلم يقتصر على خلق مرحلة التنوير العام فى السياسة والثقافة والتعليم فى مصر ، بل تعدى ذلك الى تطوير عقليتنا نفسها فى النظر الى أمور الحياة ٠٠ نظرة عصرية ٠

ومن لطفى السيد المفكر ينتقل رجاء النقاش الى **طه حسين** الأديب ،

فيحلل شخصية عميد الأدب العربى وآثاره ، تحليلا سياسيا على جانب كبير من الروعة والبراعة معا • فاذا كان لطفى السيد هو نمط المفكر الذى تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، فعند رجاء النقاش أن طه حسين هو نمط الأديب الذى أثر فى السياسة أكثر مما تأثر بها ذلك أن طه حسين أديب ومفكر بالدرجة الأولى ، وهو عندما دخل ميدان السياسة دخله كأديب ومفكر ولم يدخله كسياسى محترف « ومن هنا لم تستطع القوى السياسية التى ارتبط بها طه حسين أن تفرض عليه طابعها الخاص ، بقدر ما ترك هو طابعه على هذه القوى ، واستفاد منها لخدمة أفكاره وقضاياه ، التى كان يؤمن بها بطريقته العنيفة الجادة المتطرفة فى الايمان بالأشياء » •

ويدلل رجاء النقاش على ذلك بارتباط طه حسين فى مطلع حياته الثقافية « بحزب الأمة » ، على الرغم من رجعية هذا الحزب وتمثيله لكبار الاقطاعيين فى مصر ممن عرفوا « بأصحاب المصالح الحقيقية » ، فان ارتباطه به لم يكن راجعا الى التكوين الاجتماعى للحزب ، وانما كان راجعا الى تأثره بشخصية لطفى السيد أكبر رأس مفكر فى الحزب ، فضلا عن حرصه وهو الطالب الخارج من الأزهر ، على الآراء العصرية المتحررة فى الأدب والحياة • وليس أدل على ذلك من أننا « لا نجد فى انتاج طه حسين الفكرى فى هذه الفترة المبكرة من حياته ، أى ميل الى تأييد الاقطاعيين أو النظام الاقطاعى الذى كان يمثله حزب الأمة من الناحية السياسية والاجتماعية » •

وعلى الوجه الآخر من ذلك نجد أن طه حسين لا ينضم الى الحزب الوطنى الذى كان حزبا شعبيا فى ذلك الحين ، لأنها كانت الشعبية التى تتمثل فى الجانب السياسى دون الجانب الفكرى ، حيث كان الحزب يتخذ مواقف رجعية فى كثير من قضايا الفكر • من ذلك مثلا قضية « سفور المرأة » وتحررها ، وهى القضية التى آمن بها طه حسين كل الايمان ، وخاض من أجلها معركة عنيفة ضارية مع الشيخ عبد العزيز جاويش أحد أقطاب الحزب الوطنى ، ممن رفضوا السفور ودافعوا عن الحجاب • ومن ذلك أيضا قضية العلاقة بين الدين وبين الدولة ، وايمان طه حسين بضرورة الفصل بينهما ، ورفضه بالتالى فكرة الارتباط بتركيا أو الدعوة للخلافة الاسلامية •

كذلك كان ارتباط طه حسين بحزب الأحرار الدستوريين الذى تم انشاؤه من بين أعضاء حزب الأمة القديم ، وكان يستهدف معارضة حزب الوفد والوقوف الى جانب السراى • فعلى الرغم من ان حزب الوفد كان

أكثر الأحزاب المصرية قربا من الشعب وتعبيرا عن مصالحه ، بينما كان الأحرار الدستوريون بعيدين عن الشعب ومصالحه ، باعتبارهم مجموعة من الأعيـأن والاقطاعيين والمثقفين المنعزلين عن الحركة الشعبية ، فان رجاء النقـاش يفسر موقف طه حسين أو يبرره « بأن الوفد بالتأكيد لم يكن يستطيع بسبب قاعدته الشعبية ، أن يتقبل مثـل هـــذه الآراء الفكرية الجديدة العاصفة التى جاء بها طه حسين ، والتى كان من المؤكد أن تصدم الجماهير وتثير سخطها » •

ولكن هل يمكن لمثل هذا السبب أن يبرر ارتباط مفكر كبير مثل طه حســين بحزب الأقلية وانصرافه عن حزب الشعب ؟ وهل كان حزب الوفد فى ذلك الحين يستطيع أن يتقبل الآراء التحررية بل والثورية التى جاء بها العقاد ، ويقف فى وجه هذه الآراء عندما يجىء بها طه حسين ؟ •

صحيح أن حزب الوفد اتخذ موقفا عدائيا من طه حسين عندما أصدر كتابه « فى الشعر الجاهلى » سنة ١٩٢٦ ، ولكن الصحيح أيضا أن العقاد الذى كان يمثل الجناح المثقف فى الحزب ، كان من بين من تصدوا للدفاع عن كتاب الشعر الجاهلى ، ولا أدرى لماذا أغفل رجاء النقاش اسم العقاد من بين قائمة المدافعين عن كتاب طه حسين • وصحيح أيضا أن رجاء النقاش يضيف الى سبب انصراف طه حسين عن حزب الوفد واتجـاهه الى حزب الأحرار الدستوريين أسبابا أخرى ، منها علاقة طه حسين العميقة بلطفى السيد منذ بداية هذا القرن ، كذلك علاقته الوطيــدة بأسرة عبد الرازق التى كانت من دعائم حركة الأحرار الدستوريين ، ولكنها فى النهاية أسباب شخصية لا ترتبط بموقف فكرى أو وطنى ، وربما كان هذا هو الذى حدا برجاء النقاش الى أن يعود فيقول : « ولا شك ان هــذا الموقف من جانب طه حسين وفى التقييم السياسى السليم ، كان موقفا خاطئا ولابد من النظر اليه على أنه نقطة ضعف فى تاريخ طه حسين مهما كان تبرير هذا الموقف » •

وعلى وجــه عــام ، كان رجــاء النقاش أكثر توفيقا فى الفصل بين مرحلتين حاسمتين فى تطور طه حســين السياسى ، المرحلة التى بدأت بارتباطه بحزب الأمة ومن بعده حزب الأحرار الدستوريين ، والمرحلة التى بدأت برفضه التعاون مع « حزب الشعب » الذى أنشأه اسماعيل صدقى، والذى كان يمثل الرجعية الفكرية فى ذلك الحين ، ثم انضمامه الى حزب الوفد الذى كان تعبيرا حقيقيا عن مصالح الصفوف العريضة من جماهير الشعب •

وتفسير ذلك عند رجاء النقاش وهو التفسير الصحيح ، أن جماهير الشعب عندما وقفت ضد حكومة صدقى فى قرارها باخراج طه حسين من الجامعة ، فضلا عن تأييدها لموقف طه حسين وهتافها بحياته وحياة كل مفكر حر ، بدأ تحول جديد يظهر في حيـاة طه حسين ، ويأخذ صورة ايمان بأن الحكومات والأحزاب الرجعية لا يمكن أن تؤيد الفكر الحر الا اذا ضمنت أن لها من وراء ذلك مصلحة كبيرة ، فاذا أحست أن هذا الفكر الحر يمكن أن يترجم عمليا فى صورة الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتوزيع الثروة القومية على الشعب ، حاربته بكل ما تملك من أسلحة رجعيـة · ومن هنا كان اتجـاه طه حسين الى حزب الوفد ، وارتباطه بصحافته وجماهيره ، وهو الارتباط الذى كان من نتائجه أن انتقل طه حسين من مجرد الدعوة الى التجديد فى الفكر ، الى الدعوة الى التجديد فى المجتمع نفسه ، وهكذا كان طه حسين بحق مقدمة هامة من مقدمات الثورة ·

كان من الطبيعى بالنسبة لرجاء النقاش بعد أن تكلم عن لطفى السيد باعتباره المفكر الذى تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، ثم عن طه حسين باعتباره المفكر الذى أثر فى السـياسة أكثر مما تأثر بها ، أن يتكلم عن الضلع الثالث من أضلاع ذلك المثلث الفكرى ، وأعنى به العقاد الذى تأثر بالسياسة بمقدار ما أثر فيها ، فالعلاقة بين هؤلاء الثلاثة تشبه فى كثير من الوجـوه العلاقة بين ثالوث الفكر الاغريقى ·· سقراط وأفلاطون وأرسطو ، ذلك أن لطفى السيد مثل **سقراط** كان داعية أو صاحب دعوة شعارها : « مصر للمصريين » ، وكذلك طه حسين مثله مثـل **أفلاطون** كان يحلم بجمهورية فاضلة هى جمهورية التعليم ، أما العقـاد فشأنه شأن **أرسطو** كان يحاول اقامة فلسفة نظرية شاملة عمادها المنطق ·

أقول ان اسقاط الكلام عن **العقاد** بعد الكلام عن كل من لطفى السيد وطه حسين ، كان خطأ منهجيا فى كتاب رجاء النقاش ، صحيح أنه كتب عن العقاد مقالا رائعا بعنوان « محامى العباقرة » أثبته فى كتاب آخر ، ولكن الصحيح أيضا أن اعادة نشر هذا المقال ، كان ضرورة منهجية يستدعيها الكتاب الجديد ·

ولقد كان رجـاء النقاش على جانب كبير من التـوفيق فى اكتشافه شخصية العقاد ، واتخاذه من حبه للعبقرية مفتاحا لفهم شخصيته ، فعند رجاء النقاش أن العقاد يطرب للعبقرية كما يطرب النحل بين الزهور ، وكما تطرب العصافير فى الربيع « وحتى فى مواقفه السياسية كان حبه

للعبقرية دافعا أساسيا من دوافع العمل والتصرف فى حيـاته » ٠ وعلى ذلك يفسر رجـاء النقاش ارتباط العقـاد بحزب الوفد على أنه كان أصلا ارتباطا بسعد زغلول ، بدليل ان العقاد ترك الوفد بعد وفاة سعد بسنوات قليلة ، لأنه لم يجد فى الوفد شخصـا آخر يقوم مقام سعد فى نظره ، كذلك يستشهد رجاء النقاش على اعجاب العقاد بالانسان الفرد والعبقرية الفردية ، انه لم يكتب عن عصر من العصور أو عن شعب من الشعوب أو عن ثورة من الثورات الا من خلال عبقرى من العباقرة ، هكذا كتب عن ثورة ١٩١٩ فى مصر من خلال زعيمها سعد زغلول ، كما كتب عن شعب الصين من خلال زعيمه صن يات صن ، وعن شعب الهند من خلال زعيمه غاندى ، وعن دولة باكستان من خلال مؤسسها ٠٠ محمد على جناح ، وما كتبه عن عصور الاسلام كان من خلال عباقرة الاسلام ٠

وتأسيسا على ذلك يفسر رجاء النقاش مواقف العقاد السياسية ، بأنها مواقف تتخذ من شخصية العقاد الفردية محورا لها ، فارتباطه مثلا بحزب الوفد لم يرغمه يوما على قبول كل ما يقول به الحزب ، بل لقد وقف العقاد ضد حزب الوفد عام ١٩٣٠ خارجا على آرائه ، متخذا منه موقفـا عدائيا كاملا ٠ كذلك كان موقف العقاد الى جانب دستور سنة ١٩٢٣ الذى حاول الملك فؤاد أن يحـذف منه المادة التى تقول بأن « الأمة مصـــدر السلطات » ، فقد أصر العقاد أن يعرض الدستور كاملا على البرلمان ليرى فيه رأيه ويعدل ما يشاء ٠ ثم موقفه بعد هذا وذاك فى البرلمان عندما حاول الملك فؤاد تعطيل الدستور ، اذ انبرى العقاد يطلقها بأعلى صوته : « ان الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه ! » وهى الصيحة التى دفع العقـاد عنها فيما بعد تسعة أشهر قضاها فى السجن ٠

وكما ميز رجاء النقاش فى حياة طه حسين بين مرحلتين ، مرحلة جزر تلتها مرحلة مد ، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيهـا بحزب الأقلية (الأحرار الدستوريون) مبتعدا فيها عن حزب الشعب ٠ والمرحلة الثانية هى التى ارتبط فيها بحزب الجماهير (الوفد) مبتعدا عن حزب الأقلية ، نجده هنا أيضا يميز فى حياة العقاد بين مرحلتين تسيران فى اتجاه مضاد للاتجاه الذى سارت فيه حياة طه حسين ، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيها العقاد بحزب الوفد أو حزب الشعب ، والمرحلة الثانية هى التى انحسر فيها العقاد ليرتبط بحزب الأقلية أو حزب الأحرار الدستوريين ، وكأن القدر على حد تعبير رجاء النقاش « لم يرد لهذين المفكرين الكبيرين أن يلتقيا فى معسكر سياسى واحد » ٠

والذى يعنينا الآن هو أن رجاء النقاش يفسر انحسار موجة النشاط الجماهيرى عند العقاد فى مرحلته الثانية ، بتصفية القضية الوطنية التى كان العقاد من أكبر المدافعين عنها ، أى أنه عندما كانت المعركة بيننا وبين الاستعمار ، وكان هدف الشعب هو أن يتحرر من هذا الاستعمار ، وقف العقاد وقفته العملاقة فى أقصى اليسار فكان وطنيا متطرفا · ولكن عندما تغير الموقف وأصبحت القضية الرئيسية هى القضية الاجتماعية ، لم يستطع العقاد أن يتبنى دعوة المساواة الاجتماعية والاقتصادية بين طبقات الشعب ، وبالتالى لم يستطع أن يحتفظ بموقعه فى أقصى اليسار ، فخسر العقاد المتصل التاريخى المتطور بالنسبة لحركة النضال الشعبى ، بمقدار ما خسر الفكر الاشتراكى مناضلا وطنيا من أنبل وأشرف المناضلين ·

وبكل شجاعة الناقد ، وايمانه بشرف الكلمة ومسئوليته أمام التاريخ ، يقول رجال النقاش فى ختام مقاله عن « محامى العباقرة » : « ولكننى أحب أن أقول هنا كلمة أومن بها للحقيقة والتاريخ ، فالعقاد لم يكن فى فكرة من أفكاره مأجورا ، ومواقفه الفكرية التى لا يوافقه عليها الاشتراكيون لم تكن لحساب أحد كما قال البعض كثيرا » ·

على أنه اذا كان رجاء النقاش قد أسقط العقاد من هذا الكتاب ليثبته فى كتاب آخر ، فلأنه فيما يبدو قد استبدله بمفكر آخر يشبه العقاد فى كثير من مواقفه السياسية ، وان اختلف معه فى الكثير من آرائه الأدبية ، ذلك المفكر هو **محمد مندور** الذى عرف فيما بعد بشيخ النقاد ·

وكما وجد رجاء النقاش فى « حب العبقرية » مفتاحا لشخصية العقاد ، وجد كذلك مفتاح شخصية مندور فيما أسماه « بيقظة الضمير العام » · ويقظة الضمير العام نوع من الحس النقدى ظل ينبض فى كتابات مندور ومواقفه ، كما ظل مصاحبا له فى كل مراحل حياته · وكان مندور يستطيع أن يجد من الأعذار ما يبعده عن مسئولية المشاركة فى القضايا العامة ، كان يستطيع أن يعتذر بدراساته « الأكاديمية » المتخصصة ، وكان يستطيع أن يكتفى بميدان النقد دون غيره من ميادين الفكر والعمل ، ولكن مندور كان رجلا ·· الفكر والعمل عنده شىء واحد ، رجلا ·· ارتفعت أعماله الى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع فى شخصه مثلا أعلى للمفكر العصرى المتطور ، المشارك فى مشاكل شعبه ، الملتزم بقضايا عصره · وهذا ما حدا برجاء النقاش الى أن يقول عنه « كان يندفع بصورة شبه « غريزية » الى المشاركة فى الحياة العامة والمشاكل العامة ، ولم يكن يرى فى هذه المشاركة واجبا ثانويا بل واجبا أساسيا لم يتردد

أبدا فى تحمله ، ولم يكن يحاول أن يبرر هذه المشاركة ، لأنه كان يرى فيها نوعا من البديهيات التى لا تحتاج الى تبرير » •

وأولى مواقف مندور التى استدل منها رجاء النقاش على مفتاح شخصيته ، موقفه وهو طالب بالسوربون من معارضة الحكومة الفرنسية الغاء الامتيازات الأجنبية فى مصر ، فقد نشر مندور عدة مقالات فى الصحف الفرنسية ينبه فيها الفرنسيين الى أن معارضة حكومتهم لالغاء الامتيازات الأجنبية سيجعلهم يخسرون وضعهم فى مصر وحب المصريين لهم ، وقد أسهمت هذه المقالات فى اقناع الرأى العام الفرنسى بوجهة النظر الوطنية المصرية •

واحساس مندور بيقظة الضمير العام فى نفسه ، هو الذى جعله يؤمن بضرورة ربط الثقافة بالحياة ، والا ماذا يعمل بالفكرة التى فى رأسه ان لم يحملها الى الناس ويوصلها اليهم ؟ وعلى الرغم من تغير مفهوم الثقافة عندمندور بتغيرمراحل تطوره ، فقد ظل يؤمن بشىء واحد لايتغير هو أن الثقافة يجب أن ترتبط بالحياة • ويميز رجاء النقاش فى حياة مندور بين عدة مراحل ، أولاها ما سماه بالمرحلة « الانسانية الجمالية » وهى المرحلة التى كان مندور فيها ينظر الى الانسان نظرة خالية من التحديد ، فهو يؤمن بالحرية والخير والحب والعدل وكل الفضائل الانسانية الكبرى ، ولكن دون تحديد دقيق لمعانى هذه الكلمات •

على أن أهم ما فى هذه المرحلة هو دعوة مندور الى « الهمس » أو ما سماه بالأدب المهموس ، فالهمس هو نقيض الخطابة التى ألفناها فى الأدب العربى القديم ، وبخاصة فى الشعر ، فاذ كانت الخطابة علامة من علامات الادعاء والحدة والغرور ، فالهمس علامة على الرقة والتواضع وتهذيب النفس • وقد طبق مندور دعوته الى الهمس على شعراء المهجر ، فكان بذلك من أسبق النقاد الى اكتشاف هؤلاء الشعراء ، والتعريف بهم على نطاق أدبى واسع •

غير أنه اذا كان الهمس فى النهاية وكما يقول رجاء النقاش « أقرب الى الضمير والقلب والصدق من الصخب والعنف » وكان مندور « وهو يبحث فى الأدب عن الجمال والتهذيب والروح المتواضعة السمحة » قد وجد هذا كله فى « الهمس » لا فى « الخطابة » ، فلا أدرى كيف تتفق هذه الدعوة مع ما عاد رجاء النقاش ليؤكده فى شخصية مندور من أنه كان « بطبيعته حارا عنيفا وصريحا فى آرائه ، وكان يحتاج الى جريدة متطرفة

لتتحمل آرائه ، لا الى جريدة هادئة وديعة تميل الى المسالمة فى أغلب الأحوال » ٠

عموما ، فان الكلام عن الطبيعة الحارة العنيفة فى شخصية مندور ، يقودنا الى الكلام عن المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفكرى والنقدى معا ، وهى المرحلة التى بدأت بخروجه من الجامعة بعد صدمات علمية مدوية ، واتجاهه الى الصحافة ليخوض معارك اجتماعية أكثر دويا ، فقد فصل من جريدة المصرى بعد ثلاثة أشهر من التحاقه بها ، ثم اتجه الى العمل فى الصحف الوفدية فرأس تحرير «الوفد المصرى» و «صوت الأمة» و «البعث» ليجعل منها على حد تعبيره منشورا ثوريا عنيفا ٠

والواقع ان اشتغال مندور بالصحافة السياسية اليومية أكسبه خبرة أكبر بالحياة ، ومعرفة أوسع بالواقع الاجتماعى ، ومن هنا تفتحت النزعة الجمالية الانسانية عنده لتتحول بالتطور لا بالطفرة الى نزعة يسارية واضحة ، قوامها الايمان بأن الانسان الفاضل يحتاج الى مجتمع فاضل تسوده العدالة ، بينما كان المجتمع المصرى فى ذلك الحين غارقا فى ألوان شتى من البؤس الاجتماعى ، والبؤس الاقتصادى ، والبؤس السياسى ٠

وهكذا كانت كتابات مندور فى هذه المرحلة « تعتبر نموذجا ممتازا للفكر اليسارى الوطنى ، بل لعلها فى الحقيقة تعتبر أعظم وثائق الفكر اليسارى الوطنى السابق على الثورة والممهد لها » ٠ ففيها نادى بمساهمة العمال فى الأرباح مناداة صريحة ، وفيها اعتبر العمل مصدرا أساسيا ووحيدا للثروة ، وفيها كشف عن أساليب استغلال الباشوات ، وكيفية حصولهم على الثروات بطرق ملتوية كلها ضد مصالح الجماهير الشعبية العاملة ٠ وهى جميعا من الأهداف التى حققتها الثورة ، والتى لولا قيام الثورة فى سنة ١٩٥٢ ، لما تحققت أحلام اليسار الوطنى سياسيا واقتصاديا ٠٠ « ولولا ذلك ، فان التطور الطبيعى لمندور وجماعته فى « الطليعة الوفدية » هو أن ينفصلوا عن الوفد لانشاء حزب اشتراكى ديمقراطى جديد » وهذه لفتة بارعة من رجاء النقاش تدل على وعيه السياسى ، كما تدل على احساسه بالحتمية فى حركة التاريخ ٠

والذى يعنينا الآن هو أنه فى هذه الفترة من النضال السياسى والاجتماعى ، بدأ منهج مندور فى النقد يتبلور متجها من المرحلة الجمالية التأثرية الى ما أطلق عليه مندور مرحلة « المنهج الأيديولوجى » ، وهو المنهج الذى وصفه بقوله : « يرى المنهج الأيديولوجى بحق أن ما كان

يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعــد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفتها المتناقضة ، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة وتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » ٠

لقــد قام مندور بدور عميق وعريض فى حياتنا النقــدية ، وترك بصماته على أقلام الكثيرين من أبنــاء هذا الجيل ، كتابا وأدباء ومفكرين وصحفيين ، وكان رجــاء النقاش من بين هؤلاء جميعــا امتدادا مندوريا أصيلا ، فجاء مقاله عن مندور تحية وفاء لشيخ النقاد ٠

ولا تقتصر دائرة الأدباء المعاصرين على الأدب العربى فى مصر وحدها، بل تتعدى ذلك عند رجاء النقــاش لتشتمل على الوطن العربى الكبير ، وما شاهده من حركات التحرر التى تردد صداها فى الأدب شعرا ونثرا ، لذلك حرص رجاء النقاش على أن يضم كتابه دراسات عن بعض الأدباء العرب خارج مصر ، تأكيدا لايمانه بوحدة الأدب العربى من ناحية ، وتأكيدا لايمانه من ناحية أخرى « بما يتم بين آداب الأمة العربية فى كل أقطارها من تأثير متبادل قوى » ٠

وهكذا اشتمل كتابه على دراسة عن الكاتب السودانى الطيب صالح، وأخرى عن الشاعر العراقى بدر شاكر السياب ، ثم دراستين احداهما عن الشاعر الفلسطينى سميح القاسم ، والثانية عن الشاعر الفلسطينى الآخر محمود درويش ، وعند هذا الشاعر الأخير نقف وقفة أطول ٠

أما **محمود درويش** فهو شاعر عربى شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره ، وهو واحد من الذين ظلوا مقيمين داخل فلسطين المحتلة بعد سنة ١٩٤٨ ، عنــدما تحولت المأساة الفلسطينية الى اعلان رسمى بقيام دولة اسرائيل ٠ وقد أصدر هذا الشاعر عدة دواوين هى : « عصافير بلا أجنحة » و « أوراق الزيتون » و « عاشق من فلسطين » و « آخر الليل » و « حبيبتى تنهض من نومها » و « العصافير تموت فى الجليل » ٠ أما كيف استطاع هذا الشاعر أن يصدر هذه الدواوين ، فهذا ما حاوله محمود درويش ورفاقه من شعراء المقاومة العربية فى اسرائيل ، باستغلالهم الثغرة الموجودة فى النظام الاسرائيلى ، التى تسمح لكل مواطن باصدار نشرة واحدة فى العام دون رقابة ، محاولة من اسرائيل لتغليف نفسها بغلاف ديمقراطى زائف ، يتحرك داخله عرب الأرض المحتلة ٠

وهكذا استطاع محمود درويش بدواوينه الســتة ، أن يصبح فى

طليعة تلك الحركة الشعرية الجديدة ، التى تجسد روح المقاومة العربية وتغذيها وتشعلها ، كلما هبت عليها رياح اليأس من النصر القريب ، أو رياح الاستسلام لواقع المأساة • أما الاتجاه الغالب على شعر المقاومة بين أبناء الجيل العربى الجديد فى الأرض المحتلة ، فهو اتجاه « الشعر الجديد » الذى يعتمد على وحدة « التفعيلة » بدلا من وحدة البيت • وتفسير ذلك عند رجاء النقاش « أن الجيل الجديد من شعراء الأرض المحتلة ، ليس معزولا عن الحركات الفكرية والفنية فى الوطن العربى خارج الأسوار الحديدية التى خلقتها اسرائيل ، لتحول بين العرب فى الأرض المحتلة ، وبين أى تأثير قد يأتيهم من الخارج » •

وصحيح أن من الشعراء من ترتفع قيمتهم بفضل مواقفهم النضالية حتى ولو كان مستواهم الفنى أقل قيمة ، ولكن محمود درويش فى تقدير رجاء النقاش « ليس من هؤلاء ، فهو شاعر يمتاز بالأصالة الفنية الى جانب ولائه المطلق لقضية فلسطين : وطنه ومأساته وجرحه الكبير • انه شاعر ترفعه قضيته وفنه معا » • وعند هذا القدر من التقدير كنت أحب أن يكتفى رجاء النقاش ، أما المبالغة فى تقديره فنيا الى الحد الذى يوصف فيه بالعالمية ، ويقال ان شعره « نسيج فنى » صالح تماما لأن يكون « نسيجا عالميا » ، بل والى الحد الذى يطالب فيه بترجمة شعره وتقديمه على أنه نموذج الشعر العربى العالمى ، فهذا من ناحية تهوين من قضية العالمية فى الأدب بحيث يمكن أن يدعيها لنفسه أى أديب شاب دون الثلاثين من عمره ، كما أنه من ناحية أخرى خلط بين العاطفة القومية وبين القيمة الفنية •

وصحيح أن المستوى العالمى فى الفن ليس لغزا من الألغاز ، وصحيح أن الطريق الى العالمية هو طريق البساطة والايمان والتعبير عن تجربة انسانية عاشها الفنان بامانة ووجدان متيقظ ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن « العالمية » التى تعنى اطلاع العالم على نموذج رائع من شعر المأساة الفلسطينية فى هذا الوقت بالذات شىء ، و « العالمية » التى تعنى اضافة هذا الشعر الى التراث الانسانى بعد عشرات السنين شىء آخر •

وهذا بعينه هو فارق ما بين **والت ويتمان** وبين محمود درويش ، الأول يوحى والآخر يقول ، الأول يخاطب الانسان والآخر يشهد العالم ، الأول يخاطب الكل ولا أحد ، بينما يخاطب الآخر أناسا بالذات ، وعندما يقول والت ويتمان :

« أنا آتى مع الموسيقى قويا ، مع زماميرى وطبولى ، أنا لا أعزف

أناشيدى للظافرين فقط ، بل أعزف أيضا للقتلى والمقهورين ، فنحن نخسر المعارك بنفس الروح التى نكسب بها المعارك • فألف مرحى للذين فشلوا ، للذين غرقت مراكبهم فى البحر ، للذين غرقوا هم أنفسهم فى البحر » •

نحس هنا بذلك الروح الكلى الشـامل الذى حدثنا عنه **أرسطو** ، والذى يرتفع من المحسوس الى المعقول ، ومن البصر الموحى الى البصـيرة الملهمة ، ومن الجزئى الخاص الى الكلى العـام ، بل نحس بذلك الروح الكلى العام الذى يحتوى فى داخله على الشيء ونقيضه معـا ، أو على السلب والايجاب جميعا ، وأين هذا كله من محمود درويش عندما يقول :

نحن عرب
ولا نخجل
ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل
وكيف يقاوم الأعزل
ونعرف كيف نبنى المصنع العصرى
والمنزل
ومستشفى
ومدرسة
وقنبلة
وصاروخا
وموسيقى
ونكتب أجمل الأشعار

حيث الخطابية والمباشرة ، التى تخرج من الجزئى الخاص لتعود فترتد اليه ثانية ، والتى لا تزيد كثيرا عن معانى الفخر والحماسة التى تجدها عنـــد شاعر جاهلى من طراز **عمرو بن كلثوم** فى معلقته الشهيرة ، وان استخدم الشاعر الفلسطينى ألفاظا عصرية ، ومضامين ساخنة ، وعزف على أوتار تهز أعماقنا من الأعمـاق ، لأنها أوتار الجـرح العربى الكبير •• فلسطين •

ان شعر محمود درويش تعبير فنى صادق عن مأساة الشاعر ومأساة وطنه وأهله وجيله ، وهو تعبير يمس القلوب حتى قلوب هؤلاء الذين لم يسمعوا شيئا عن القضية ، ولكن دون ان يكفى هذا لان يوصف بالعالمية ،

ودون أن يقلل هذا من أصالة هذا الشاعر وقيمته فنيـا ووطنيـا وعلى المستوى القومى ٠

فى بحيرة من الزيف النقدى تسبح فوقها حياتنا الثقافية ، وفى مضطرب من اختلال القيم واندحار المعايير ، وبعيدا عن تجمعات « الشلل » تلك التجمعات تحت البشرية ، يرتفع هذا الصوت الأمين الواضح فى التعبير والتفكير وصفاء الرؤية ، يرتفع قنديلا يضـــاء فى دهاليز الثرثرة الأدبية ، وخطوة فسيحة على الطريق الى منهج نقـدى أكثر شمولا وأكثر تطورا ، ان كتاب رجاء النقاش ، بالنسبة لمن تناولهم من الرواد ، تحية تقييم من جيل جاء الى جيل مضى ٠

في الشعر

- ثورة على أمير الشعراء
- شاعر الإلتزام والإغتراب
- أمل جديد للشعر الجديد

ثورة على أمير الشعراء

*** الواقع أن ثورة العقاد النقدية على شعر شوقي ، انما هي في صحيحها أحد أبعاد الثورة العامة التي شنها العقاد ، ولم تكن في مظهرها الفني الا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكي الجديد ٠**

شوقى والعقـاد ·· هذان الأميران من أمراء الشعر جاء كل منهما من نبع يختلف عن النبع الذى جاء منه الآخر ، وصب كل منهما فى واد يختلف عن الوادى الذى صب فيه الآخر · فهما تياران متعارضان أشد ما يكون التعارض ، يسيران فى بحرين متوازيين فلا يلتقيان أبدا ، وان قدر لأحد التيارين أن يطغى على الآخر ، فهذا هو منطق التطور ، وان قدر للدعوى أن تولد نقيضها ، فتلك هى طبيعة الأشياء ·

واذا كان التيار الذى شقه **العقاد** فى مجرى حياتنا الشعرية ، تيارا عنيفا جارفا ، أخذ فى طريقه التيار السائد دون أن يبقى له على شىء فلأنه فى الحقيقة لم يكن تجديدا ولا اصلاحا ، ولا كان مجرد دعوى الى اتجـاه جديد ، وانما هو فى صحيحه ثورة ·· ثورة لا تقف عند البعد الأدبى أو الثقـافى وحده ، وانما تتعدى ذلك الى البعـدين الطبقى أو الاجتماعى ، والفكرى أو الأيديولوجى · فضلا عن البعد الرابع الذى تمثل فى النضال السياسى فى ذلك الحين · لذلك لم يكن عبثا ولا مصادفة ، أن جاءت ثورة « الديوان » فى عام ١٩٢١ ، أى فى أعقاب الثورة الوطنية الكبرى ·· ثورة ١٩١٩ التى فجرت شهوة البحث الحر الطليق فى كافة مناشط الأدب والحياة ، ورفعت القيود الكثيفة الضاغطة عن أقلام الكتاب والمفكرين ، وقضت على « دواعى السـكوت » التى كثـيرا ما كممت الأفواه وقصفت الأقلام ، فكان زوال هذه الدواعى بنشوب الثورة ايذانا لشباب الاتجاهات الجديدة بالانطلاق فى التفكير والتعبير ، وايذانا للعقاد باعلان « مذهبه الجديد » فى النقد ، الذى وصفه بأنه مذهب يقيم « حدا بين عهدين » ·

على أننا لن نستطيع ادراك أبعاد هذه الثورة التى أقامت حدا بين عهدين ، ما لم نحاول قبلا أن نتعرف على مكونات ذلك العهد القديم الذى ثار عليه العقاد ، وأعنى به عهـد شوقى ، أو العهد الذى عاش فيه ذلك الأمـير ·

ونظرة ولو عابرة الى تاريخ ميلاد **شوقي** وتاريخ وفاته ، ترينا ان الشاعر قد شاء لنفسه ، أو شاء له التاريخ ، أن يقسم حياته قسمة عادله ، يقع شطرها الأول في آخر القرن التاسع عشر ، ويقع شطرها الأخير في مطلع القرن العشرين ، فقد جاء ميلاده في عام ١٨٦٨ ، ووقعت وفاته عام ١٩٣٢ ، وبذلك تكون رحلة حياته قد استغرقت أربعة وستين عاما ، قسمت مناصفة بين جيلين ، جيل يولي مع قرن ، وجيل يصعد مع قرن .

غير أن خروج شوقي الى الحياة ، ووقوفه فوق أرض الواقع ، لا يلغي الوراء الشعرى الذى كان ماثلا أمامه فى ذلك الحين ، فلم يهبط شوقى أرضا خلت تماما من أى نبات شعرى ، أعنى لم يهبط « بعصا ساحر وقلب نبى » ليبث الحياة فى أرض خلت من كل حياة ، وانما هبط شوقى ليجد أمامه انتفاضات شعرية ونثرية بل ونقدية ، تشكل فيما بينها مرحلة هامة من مراحل تاريخنا الثقافى ، هى المرحلة التى اصطلح على تسميتها بمرحلة البعث ، والتى كان « **البارودى** » رائدها على صعيد الشعر ، و « **محمد المويلحى** » رائدها على صعيد النثر ، ومن ورائهما « **الشيخ حسين المرصفى** » الناقد الكلاسيكى الأول منذ أواخر القرن التاسع عشر وهؤلاء جميعا حينما انتفضوا شعريا ونثريا وعلى المستوى النقدى ، لم تكن انتفاضاتهم انفعالات فردية معزولة عن ظروف البيئة وأحداث الواقع بل كانت استجابة واعية لدواعى الثورة العرابية التى هبت فى تلك الأيام تطالب ببعث الحياة أو بتجديدها ان صح هذا التعبير ، سواء تمثل ذلك فى المطالبة بالدستور ، أو فى المناداة بالتحرر من السيطرة الأجنبية ، أو فى الثورة على الظلم والسخرة والفساد الاجتماعى .

وصحيح أن الثورة العرابية انتكست ولم تحقق أهدافها العاجلة ، ولكن الصحيح أيضا أنها نجحت فى تحقيق أهداف أبعد مما كان فى تقديرها ، فقد استطاع البارودى أن ينقلها فى شعره من « **ثورة عرابية** » الى « **ثورة عربية** » ، وأن يبعث بها ماضى الشعر ، ويحيى بها تراث العرب ، ويستنطق لغة الضاد بعد أن عقد لسانها لزمن بعيد .

وهكذا استجاب لحركة البعث التى قادها البارودى شاعر بعد شاعر ، حتى كان شوقى الذى أمسك بالخيط من نهايته ليبدأ به بداية جديدة ، ويستهل به مرحلة تالية ، هى المرحلة التى اصطلح على تسميتها بمرحلة النهضة ، وفرق ما بين المرحلتين .. مرحلة البعث ومرحلة النهضة ، أن قصارى ما كانت تستهدفه المرحلة الأولى هو « احياء سنة

السلف » أو اعادة الحياة الى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة ، بكل ما تنطوى عليه من تصوير وديباجة وموسيقية · وكان البارودى هو فارس هذه المرحلة ورائدها الأول ، لما انطوى عليه شعره من فخامة اللفظ وبلاغة العبارة ومتانة التركيب المعمارى ، فضلا عما طبع عليه من فطرة حية ، وما استوعبه من روح البلاغة،وهذا ما فسره الشيخ حسين المرصفى فى كتابه « **الوسيلة الأدبية** » بقوله عن البارودى انه « لم يقرأ كتابا فى فن من فنون العربية ، غير أنه لما بلغ سن التعقل ، وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستمع لبعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين ، أو يقرأ بحضرته ، حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمحفوظات حسبما تقتضيه المعانى ·· ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير من ذلك دون كلفة ·· ثم جاء من صنعة الشعر باللائق » ·

وان البارودى ليعبر عن مفهومه للشعر ، وهو المفهوم الذى كان مطابقا للمقاييس السلفية فى نقد الشعر فيقول : « خير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ، وائتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليما من وصمة التكلف ، بريئا من عشوة التعسف ، غنيا عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد » · وفى هذا امتياز البارودى وتميزه فى وقت معا عن جميع معاصريه ، فهم جميعا يتمثلون صورة الشعر العربى القديم، غير أن البارودى يصدر فى تمثله عن الطبع الموهوب والفطرة الحية فيتم له الشموخ وتكتب له الريادة ·

وما هكذا كان شوقى رائد مرحلة النهضة ، فقد جاء شوقى فى ختام المرحلة البارودية التى اقتصرت على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة ، ليحاول انهاضه عن طريق آخر ركيزتاه المحوريتان هما التجديد والابتكار ·· فهو عميق الشعور بما ينبغى أن يكون عليه الشعر فى عصره ، شديد الايمان بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة ، وفتح آفاق أرحب أمام القصيد الشعرى · وهذا ما عبر عنه الشاعر الشاب بقوله : « الناس عندنا فريقان ، فمنا فريق يحتقر الشعر ، وفريق منا معشر الشبان يضمرون للشعر العربى عداوة من جهل الشىء ، ويرون بينه وبين الشعر الأفرنجى بعد ما بين المشرق والمغرب ، ناسين أن هذه الأمة من العرب قد خلت ، فلا ينبغى أن يؤخذوا الا بما تركوا ، وأن المسئول عن خروج الشعر بعدهم انما هو الخلف المفرط والوارث المتلاف » ·

فكيف استطاع الشاعر أن يحقق هدفه فى تحرير الشعر وتطويره والخروج به من « ضيق التقييد الى فضاء التجديد » ؟

حاول شوقى أن يدخل معركة التحرير والتطوير مزودا بأسلحته الذاتية الخاصة التى تمثلت فيما طبع عليه من سلاسة اللفظ ، وعذوبة السياق ، ورقة النغمة الموسيقية ، فضلا عما اكتسبه من فنون الشعر الأخرى ، التى اطلع عليها أثناء بعثته الدراسية فى أوروبا • وقد بدأ محاولاته بتطوير القصيدة الغنائية التى كان يغلب عليها طابع المديح التقليدى ، وهو المديح الذى يستهل بمطالع فى الوصف أو الغزل ، ولما كان باب التجديد فى المديح ذاته ضيقا أو محدودا ، حاول شوقى أن يجعل التجديد فى الاستهلال الوصفى أو الغزلى ، على نحو ما فعل فى همزيته المشهورة التى مدح فيها الخديو توفيق والتى مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء
والغواني يغرهن الثناء .

ولكن القصيدة لم تنشر ولم يكتب لها النجاح ، فانصرف شوقى على الفور الى التماس التجديد فى فن آخر لم ترسخ فيه أقدام التقليد ، ذلك هو الفن المسرحى الذى عايشه شوقى فى باريس ، حيث بهرته **سارة بونار** بأدائها الرائع فى مسرحيتى « كليوباترة » للشاعر المسرحى « **اميل مورو** » و « جان دارك » لمؤلفها **جيل باربيه** • وكانت أولى محاولاته مسرحية « على بك أو فيما هى دولة المماليك » التى نظمها فى باريس عام ١٧٩٣ ، واستمد حوادثها من وقائع التاريخ ، ولكن المسرحية هى الأخرى لم تحظ بعناية الخديو توفيق ، وبالتالى لم تقدم على المسرح ، فانصرف شوقى عن الفن المسرحى منذ ذلك الحين ، وان عاد اليه بعد ذلك فى أواخر حياته ، فنظم أربع تراجيديات شعرية هى : قمبيز ، ومصرع كليوباترا ، ومجنون ليلى ، وعنترة ، بالاضافة الى أميرة الأندلس التى كتبها نثرا وليس شعرا ، وبالاضافة أيضا الى كوميدياه المدونة الست هدى • وحتى فى عودته اليه رأيناه يجارى الكلاسيكيين الفرنسيين فى اختيار الشعر أداة لتأليفه المسرحى ، فيما عدا مسرحية « أميرة الأندلس » التى كتبها نثرا ، ويجاريهم أيضا فى اختيار أحداث التاريخ موضوعات لمسرحياته ، وذلك باستثناء كوميديا « الست هدى » ، التى لجأ فيها الى تصوير قطاع من حياتنا الاجتماعية المعاصرة •

المهم أن الشاعر لم يجد أمامه سبيلا الى التجديد ، فتراءى له أن

يطرق باب الترجمة ، وبالفعل أقدم على ترجمة قصيدة « البحيرة » للشاعر الفرنسى « لامرتين » ولكن القصيدة فقدت بعد ارسالها الى مصر ، ولم يكتب لها النشر ، كذلك تراءى للشاعر أن ينظم على طريقة « لافونتين » حكايات تروى على لسان الحيوان والطير ، وتخاطب أطفال المصريين ، عساهم يألفون فنون الحكمة والأدب ، وحتى ينشأ فى العربية ما يسمى «شعر الأطفال» ، ولكن شوقى لم يقطع فى هذا السبيل أكثر من خمسين حكاية ، توقف بعدها ليتجه الى معالجة « الشعر التاريخى » فى قصائده المطولة التى استهلها برائعته الشهيرة « كبار الحوادث فى وادى النيل » ، وهى أشبه بشريط سينمائى يستعرض فيه تاريخ مصر ، منذ أبعد الأزمنة وأقدم العصور ، وفيها نستشعر مدى حبه لمصر ، واحساسه القوى بأمجادها الغابرة ، كما فى قوله :

وبنينا فلم نخل لبان   وعلونا فلم يجزنا علاء

والتى وصفها العقاد نفسه بأنها « عمل مستقل المقصد ، مجتمع الأجزاء ، يصح أن ينفرد وحده فى بابه » ٠

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن شوقى على الرغم من محاولاته فى التجديد ، لم يكد يخرج عن خط الشعر الكلاسيكى الذى استهله البارودى فيما عرف بمرحلة البعث الشعرى ، وجاء شوقى ليرتفع به الى ما عرف بمرحلة النهضة ٠ أى أن شوقى لم يختلف كيفا ونوعا عن البارودى ، كل ما بينهما من فارق هو الفارق بين الشاعر الكلاسيكى القديم والشاعر الكلاسيكى الجديد ، وليس أدل على ذلك من أن مقاييس النقد الأدبى عند كليهما ، هى نفسها مقاييس النقد التى نادى بها الشيخ حسين المرصفى ، ومن هنا كانت المسافة العميقة الواسعة بين معايير النقد الكلاسيكى عند ناقد الكلاسيكية الأول ، وبين نظرية النقد الحديثة عند العقاد ، وبالتالى كانت الهوة الكبيرة بين شوقى باعتباره امتدادا لمدرسة الشعر الكلاسيكى ، وبين العقاد باعتباره ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التى تتطابق ومواصفات هذا الشعر ٠

والواقع أن ثورة العقاد النقدية على شعر شوقى ، انما هى فى صحيحها أحد أبعاد الثورة العامة التى شنها العقاد ، ولم تكن فى مظهرها الفنى الا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكى الجديد ٠ فالعقاد كان يصدر فى هجومه على شوقى ، عن عداء شديد لكل ما ينتمى اليه هذا الشاعر طبقيا وقوميا وعلى المستوى الوطنى ٠ ففى الوقت الذى

كان العقاد فيه ينتمي الى الفئات الكادحة والمناضلة من جماهير الشعب ، كان شوقي الذى عاش جده لأبيه وجده لأمه ومن بعدهما أبوه فى كنف القصر ، ينتمي الى أعلى طبقة من طبقـات الاقطاع ٠ وبينما كان العقـاد يصدر عن شعور عميق بالقومية المصرية ، وتأكيد لا ينقطع للذات المصرية الأصيلة ، فى وقت تزعزع فيه هذا الشعور لدى كثير من المصريين ، بعد أن بهرتهم أضواء الحضارة الغربية ، ووهنت مصريتهم من جراء تعاقب الحاكم الأجنبى ، كان شوقى بحكم نسبه التركى والشركسى يفتقر الى الاحساس الأصيل بالقومية المصرية ، التى كثيرا ما كان يصدر فى تعبيره عنها عن واجب رسمى لا عن شعور دموى ٠ وبينما كان العقـاد يحمل راية الحـرية فى وجه أعـــداء الدستور ، وراية التحرر فى وجه قوى الاستعمار ، وينتمي صراحة الى الثورة الوطنية الديمقراطية ، كان شوقى يتـوارى خلف جدران القصر المتحالف مع الاستعمار ، مشـغولا بطلب الرزق الواسع والجاه العريض ، حريصا على أن يحقق حلمه الأكبر فى أن يصبح « شاعر العزيز » :

شاعر العزيز ومـــا
بالقليـــل ذا اللقب

لهذه الأسباب مضافا اليها السبب الأخير ، الذى يتمثل فى التكوين الحديث لثقافة العقاد ، ذلك التكوين الذى يختلف كيفا ونوعا عن التكوين الكلاسيكى لثقافة شوقى ، لأنه التكوين الذى يجمع بين عناصر من الثقافة الغربية ، والتراث العربى القديم ، والفكر المصرى الحديث ، دون أن يكبت فى نفسه نوازع التطلع الى الثقافة الأجنبية الدخيلة ، مع احساسه فى الوقت ذاته بأصالة موقفه الوطنى ، وقداسة تراثه القومى أقول انه لهذه الأسباب مجتمعة جاءت ثورة العقاد الثقافية مواكبة لثورته الاجتماعية ، بحيث تكمل احداهما الأخرى كأروع ما يكون التكميل ، وبحيث يصدر فيهما معا عن ذات عاملة بما هى مفكرة ، أو ذات عاملة لأنها مفكرة ، فالفكرة والعمل هنا لا أقول شيئا واحدا بل وجهان لحقيقة واحدة أو مرحلتان متعاقبتان تكمل المرحلة الثانية منهما المرحلة الأولى ، وتضفى عليها ما لها من قيمة ومعنى ٠

وهذا هو ما حرص العقاد على تأكيده فى أواخر العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت قيادة المثقفين (أحمد شوقى وخليل مطران ولطفى السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل وعلى ومصطفى عبد الرازق) تبدو معادية للطبقات الشعبية فى ثورة ١٩١٩ ، اذ ربطت مصيرها

بأحزاب الأقلية من الأحرار الدستوريين ، الذين ربطوا مصيرهم بالملكية المستبدة مهادنة الانجليز • وبهـذا اقترنت الثقافة فى أذهان شباب العشرينات بالانعزال عن المد النـــورى التحررى ، سواء فى وجهـه الديمقراطى أو فى وجهه الوطنى ، حتى استطاع العقاد أن يخرج من هذا التناقض الحاد بالجمع بين الزعامة التقـــافية والزعامة الثـــورية ، مؤكدا ألا تعارض هناك بين الثقافة والثورة ، بل وضاربا المثل على أن المثقفين هم الثـوار ، وأن مكان المثقفين ينبغى أن يكون دائمـا فى طليعة الكفاح الثـــورى •

لذلك فالثورة العقـادية ـ كمـا سبق أن أشرنا ـ انما هى فى محتـواها الطبقى ثورة البورجوازى الصغير على الاقطـاعى الكبير ، وفى محتواها الايديولوجى ثورة الفكر الليبرالى الحـــر ضـد نوازع التقليد والمحافظة ، وفى محتـواها السياسى ثورة الوطنى القومى المثقف ضـــد العناصر الدخيلة أو الداخلة المتحالفة مع القصر الحاكم ، المهادنة للاستعمار الأجنبى •

ونظرة عامة أو شاملة الى هذه العوامل مجتمعة ، ترينا كيف كان التغيير الذى قاده العقاد ضرورة حتمية يفرضها الواقع التاريخى ، ويدفع اليها تطور المجتمع ، وليس هو التغيير القشرى البسيط الذى يقف عند مجرد التجديد أو الاصلاح ، بل هو التغيير الجذرى العميق الذى يتجاوز هـذا كله الى الثـورة التى تقيم حدا بين عهدين ، أو التى تفتح صفحة جديدة فى حياتنا الثقـافية • وهـذا ما حدا بالعقاد الى وصف مذهبـه النقدى الجديد بأنه « **مذهب انسـانى مصرى عربى** » •• انسـانى لأنه يعبر عن طبع الانسان ، ذلك الطبع الخالص من تقاليد الصناعة المشوهة سواء فى زيف الفن أو فى تمويه الكلام ، كما انه ثمرة تفاعل المواهب الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس جميعا ، ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، ويتأثرون هم أنفسهم بمصرية هذه الحياة • وعربى لأن لغته عربية : « فهو بهذه المثابة ـ كما يقول العقاد ـ أتم نهضة أدبيـة ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن أدبنـا الموروث فى أعم مظاهره الا عربيا بحتا ، يدير بصره الى عصر الجاهلية » •

وانطلاقا من فوق هذه القاعدة المذهبية العامة ، نعى العقـاد على شعراء الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) افتقارهم الى هذه الأبعاد جميعا ، فشعرهم ليس شعرا على الحقيقة ، لأنه لم يصـدر

عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصداء ، فاذا ما توقف العقاد عند شوقي ، كانت الوقفة التي لا يكتفي فيها بتجريده من امارة الشعر ، بل يتجاوز عدا الى الطعن فى شاعريته « فاذا كانت ثمة « امارة كذابة » فى الدنيا ، فهى امارة هذا الذى لا يكفيه أن يعد شاعرا حتى ـ يعد أمير الشعراء ، وحتى يقال : انه عنوان لأسمى ما تسمو اليه النفس المصرية من الشعور بالحياة • ألا ليت ناظمنا قد سلمت له شاعرية الحس فى هذه الأبيات ، فيكون له بها بعض الغنى عن شاعرية النفس والروح ! » •

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن المنهج الذى جاء به العقاد لم يكن امتدادا للنقد الذى بدأه الشيخ حسين المرصفى ، على نحو ما كان شعر شوقى امتدادا لمرحلة البعث التى استهلها البارودى بشعره • وهذا ما عبر عنه العقاد تعبيرا هادئا وهو بصدد تقييم شوقى تقييما عاما ، واضعا اياه فى اطار عصره ، ناظرا اليه من منظور تاريخى ، فهو يقول عنه انه « كان علما للمدرسة التى انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية الى دور التصرف والابتكار ، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره » •

وقبل أن ننتقل من التنظير العام الى التطبيق العينى ، الذى ينصب على أبيات بعينها ، ويتناول قصائد بالذات ، ينبغى لنا أن نتعرف على المستوى الذوقى فى الجيل الماضى ، وأعنى بالمستوى الذوقى مستوى القطب السالب فى عملية التفاعل الثقافى وهو القارىء ، بعد أن تعرفنا على المستوى الأدبى الذى كان يقف عنده القطب الموجب وهو الشاعر ، وتلك ركيزة نقدية لها أهميتها الخاصة عند العقاد ، فالشاعر فى رأى العقاد قلما يرتقى بعد الأربعين ، لأن أخصب أيام الشعر هى أيام الشباب ، وذلك على العكس من القارىء الذى يمضى فى سبيل الارتقاء ذوقيا وجماليا وعلى المستوى الشعورى ، بحيث يسبق شاعره اذا مضى فى خط سيره الطبيعى ، فاذا حدث تغير فى موقف القارىء من الشاعر ، فليس معناه أن الشاعر قد تغير « فشوقى الأمس هو شوقى اليوم » وهذا معناه أن شعر شوقى وقتى ومرحلى ، لا يحمل فى طياته عناصر البقاء ، فضلا عن وصفه بالخلود •

ونعود الى وصف العقاد لشعراء الجيل الماضى وقرائه على السواء فنراه يقول عن ذلك العهد ، انه كان « عهد ركاكة فى الأسلوب وتعثر

فى الصياغة تنبو به الأذن ، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق الى جملة مستويه التسوية ، أو بيت سائغ الجرس • فيسير مسير الأمثال ، وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان » •

ومدار الخلاف بين شعر شـوقى ونقد العقاد ، يقوم على ركيزتين محوريتين ، احداهما تتناول ما اصطلح على تسميته بالشكل ، وتتناول الأخرى ما اصطلح على تسيمته بالمضمون ، ذلك لأن العقاد لم يكن يأخذ بتلك الثنائية المشهورة التى تقسم الأدب الى شكل ومضمون ، وبالتالى لم ينفق الوقت ولا الجهد فى التعرف على أى القطبين يسبق الآخر ؟ فاذا كانت القصيدة عند العقاد بنية عضوية حية تصدر عن الشاعر لتعبر عن ذاته الفردة وشخصيته الانسانية ، لم يعد ثمة موضع للفصل التعسفى بين وجهى العملية الابداعية ، اللذين يتفاعلان فيما بينهما تفاعل البنية العضوية فى الكائن الحى •

أما هذان الأمران اللذان يدور حولهما الخلاف بين مدرسـة شوقى ومدرسة « التجديد » التى نشأت عند أوائل القرن العشرين • « فيرجع أولهما الى النظم والتركيب ، وخلاصته أن القصيدة هى وحدة الشعر ، وأنهـا خليقة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة ، تصلح للتسمية وتتميز بالموضوع والعنوان » •

« والآخر يرجع الى لباب الفن فى الشعر كما يرجع اليه فى سائر الفنون ، من تصوير ونحت وسوسيقى وغناء وتمثيل ، وخلاصته أن الشعر تعبير عن النفس الانسانية فى الطبيعة وفى الحياة ، وليس بالتعبير عنها كما يحكيها لنا العرف فى جملته ، دون التفات الى الآحاد المتغيرة فى الآحاد والسمات • وأن الفرق بين المنهجين كالفرق بين مصور ينقل عن النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ، ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة » •

وانطلاقا من هاتين الركيزتين ، تناول العقاد قصائد بعينها من شعر شوقى ، ليضعها تحت معاول النقد ، بادئا من تلك التفرقة الهامة التى ميز فيها بين « النظم » وبين « الشعر » ، والتى أصبحت من القواعـد الأساسية فى تراثنا النقدى الحديث ، فعند العقاد أن أدوات النظم ليست من جوهر الشعر ، وأن شاعرا مثل شوقى يستطيع أن ينظم بمهـــارة فائقة ، ويجود فى الصناعة ما شاء له التجويد ، دون أن يجعل ذلك من نظمه شعرا ، بل تظل قصائده ــ فى رأى العقاد ــ نثرا • فعناية شوقى بالجانب السطحى من الشكل كالألفاظ والأصداء والتشبيه البعيد المنال

وغير ذلك من ألوان التنميق والزخرفة ، ابتعد به عن جوهر الشعر الحقيقى بما ينطوى عليه من طاقة الابداع الذاتى وحرارة الخلق العفوى ، وليس أدل على ذلك من تلك التجربة النقدية التى أقدم عليها العقاد ، بتغيير مواضع الأبيات فى احدى قصائد شوقى ، دون أن يحدث أى خلل فى بناء القصيدة ، لأنها فى رأى العقاد ليست البناء العضوى المتماسك أشلاء وأعضاءا ، وانما هى أقرب الى المنثورات المتفرقة التى لا يجمع بينها سوى البحر الواحد والقافية الواحدة ·

وحرص شوقى على شكل الشعر ، وان جاء ذلك على حساب مضمونه أعنى حرصه على تجويد الصنعة دون أن يتقيد بمعان بالذات ، هو الذى جعله يؤثر من تلك المعانى ما يسهل أداؤه ويحلو صداه ، حتى ولو انتقل به ذلك من النقيض الى النقيض · ويستشهد العقاد على تأكيد هذا المعنى بمسودة لقصيدة شوقى التى نظمها على قبر **نابليون** ، فاذا به يقول فى أحد أبياتها :

وتوارت فى الثرى أجزاؤها
وسناها ما توارى فى السنين

ولكن هذا البيت سرعان ما انتهى عند الفراغ من صياغة القصيدة الى قوله :

قد توارت فى الثرى حتى اذا
قدم العهد توارت فى السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أن شوقى استباح أن ينقض ما أراد حين تيسرت له صياغة أجمل ونغمية أوقع · فاذا كان هذا كله من قبيل العناية الزائفة بالجانب السطحى من الشكل ، وكان العقاد يؤمن بأن الشعر يمكن ترجمته الى أية لغة انسانية دون أن يفقد شيئا من جوهره ، على أن يكون شعرا عظيما بحق ، فالنتيجة التى يخرج بها العقاد ، هى أن شعر شوقى لا يمكن ترجمته الى لغة أخرى لأنه ليس بالشعر العظيم ·

ولا يكاد العقاد يخرج من تفرقته بين « النظم » وبين « الشعر » ووصفه لشوقى بأنه ناظم أكثر منه شاعر ، حتى يدخل فى تفرقة أخرى جديدة ، يميز فيها بين شعر « الصنعة » وشعر « الطبع » ليخرج منها الى أن شوقى شاعر مصنوع وليس بالشاعر المطبوع · فعند العقاد أن

شعر « الصنعة » شيء يختلف عن شعر « الطبيعــة » ، غير أن شــعر الصنعة منه ما هو زيف فارغ لا يمت الى الطبيعة بصلة ، لأنه لا يحتوى الا على اللفظ الأجوف والتقليد الخالى من رهافة الحس ورقة الذوق ، ومنه ما هو قريب الى الطبيعة ، ولكنه منقول من القدر الشائع بين الناس فليس فيه دليل على شخصية الشاعر ولا على طبعه ، لأنه أشبه بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس ، وليس فيه وجه انسان . وفى رأى العقاد أنه « من هــذه الصنعة كانت صنعة شوقى فى جميع شعره » . أما الفارق بين هــذا الشعر وبين « الشخصية » ، فهو أن الشخصية تعطينا الطبيعة كما تحسها هى ، لا كما تنقلها بالسماع أو التقليد أو المحاكاة وعلى ذلك « فان لم يكن للشاعر احساس يمتــاز به ، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة » .

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة ، يستشهد العقاد على الشعر المطبوع بقصائد **للمتنبى** فى الغزل والرثاء والحكمة والمديح والخبرة بالحياة ، وعلى الوجه الآخر يستشهد على الشعر المصنوع بقصائد لشوقى منها مثلا قوله فى **الهرم** :

هو بنــــاء من الظلم الا أنه
يبيض وجــه الظـلم منه ويشـــرق

وقوله فى **أبى الهول** :

تكاد لاغراقها فى الجمــود
اذا الأرض دارت بها لم تدر

وقوله فى **عبده الحامولى** :

يسمع الليل منه فى الفجـر يا
ليل فيصغى مستمهلا فى فراره

وقوله فى رثاء **جورجى زيدان** :

نوابغ الشرق هزوه لعــل به
من الليالى جمود اليائس السالى

فعند العقاد أن هذه الأبيــات وعشرات من أمثالها آيات فى تجويد « الصنعة » ، ولكن ليس فيها بيت واحد يدل على مزايا نفسية أو صفات

شخصية ، تكشف عن حظ الشاعر من الطبيعة ، وتعبر عن احساسه الخاص بالحيـــاة ٠

ويقف العقاد طويلا عند قصيدة لشوقي يصف فيها الربيع ، فاذا به يعريها من شاعرية الحس وشاعرية النفس ، ليكشف عما وراء اللفظ الخادع والتشبيه البراق من خواء في المعنى ٠ فبعد أن يتساءل العقاد : هل في الدنيـا ما هو أبعث للشاعرية ، وأذكى للشعور ، وأطلق للقرائح ، وأشجى للنفوس من منظر الربيع ؟ وهل في الدنيا شيء يحس به الشاعر ويغنى له اذا هو لم يحس بالربيع ؟ يورد هذه الأبيات من قصيدة شوقي:

مرحبـــا بالربيـــع في ريعـانه
وبأنواره وطيب زمـانه

زفت الأرض في مواكب آزا
ر وشب الزمان في مهرجـانه

نزل السهل ضاحك البشريمشي
فيه مشي الأمير في بســتانه

صبغة الله أين منها رفائيل ومنقاشه وسحر بنانه

وهنا يثير العقاد قضية الشعر في علاقته بلغة الشارع ، وكيف يمكن للشاعر أن يستلهم المأثورات الشعبية كنداءات الباعة في الأسواق ليجعل منها فنا عظيما ينبض بروح الشعب ووجدان الجماهير ، فاذا كان الباعة في الأسواق يستقبلون الربيع « بالورد الجميل ، والفل العجيب ، والتمر حنة روائح الجنة » فها هو شوقي يستعير هذه النداءات بشحناتها الدافئة ورنينها المألوف ، ليحولها الى بناء هندسي بارد ، يخضع لقواعد العروض وقوالب القافية ، لكن لا شيء فيه من حرارة الخلق أو سخونة الحياة ٠ فاذا تجردت هذه الأبيات من نداءات الباعة في الأسواق ، لا يبقى فيهـا من دلائل الاحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة ، الا أن الربيع يمشي في السهل مشي الأمير في البستان ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل ٠

فاذا عرفنا أن مشية الأمير في بستانه كمشية كل انسان في كل بستان ، وأن الأمير قد لا يكون في أسعد حالاته ، لأنه قد يمشي في مباذله فضلا عن أنه قد يكون شيخا فانيا لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دميما لا بهجة له ولا وسامة ، اذا عرفنا هـذا ، عرفنا بالتالي أن هـــذا التشبيه « البلاطي » الذي يلحق الربيع بديوان التشريفات ، لا شيء فيه

من احساس الانسان فضلا عن الانسان الشاعر . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل ، فهى عند العقاد كلمة لا تدل على احساس بالطبيعة ، ولا احساس بالفنون ، لأن الجمال فى الفن شىء والجمال فى الطبيعة شىء آخر ، وغاية الفنان أن يصور الطبيعة من خلاله ، أعنى كما يتملاها ويحس بها ، لا كما هى فى الواقع الخارجى ، وليست غايته أن يصورها تصويرا فوتوغرافيا مطابقا للأصل حتى يقال له أين الصورة من الأصل ، وأين خلق الانسان من خلق الله ؟ يضاف الى ذلك أن رفائيل رسام البورتريهات والشخوص المقدسة ، ليس هو الذى يضرب به المثل فى تصوير البساتين والأزهار ، وهذا معناه أن أبيات أمير الشعراء الى جانب افتقارها الى احساس الانسان بالربيع ، فضلا عن الانسان الشاعر ، تفتقر أيضا الى الذوق فى الفن والعلم بالتاريخ .

والذى يخلص اليه العقاد من هذا كله ، هو أن ولع شوقى بالتشبيه جعله ينظر اليه على أنه غاية فى ذاته ، وليس وسيلة الى غاية أبعد مدى ، وأكثر أهمية . فليس الغرض من استخدام أداة التشبيه أن نلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، حتى تفقد الأشياء علاقتها الطبيعية ، وانما أداة التشبيه اداة توصيل وجدانية ، غايتها نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس الى أخرى ، أو من عقل الشاعر وضميره الى عقل القارىء وضميره ذلك لأن الشاعر العظيم كما جاء فى « **الديوان** » هو من يشعر « بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها .. ومزية الشاعر ليست فى أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه ، وانما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به » .

على أن مناقشة العقاد لأداة التشبيه فى شعر شوقى ، وكيف أنه أسرف فى استخدامها مجاراة لأسلوب الأقدمين ، حتى أصبحت علاقته بالسلف كعلاقة الأصـل المطبـوع بالصـورة المنقولة ، وحتى أصبح شعره خاليا من صدق المضمون بل ومن جوهر الشعر ، هى التى قادته الى البحث فى الجوهر الحقيقى للشعر ، والذى يقاس به صحيح الشعر من زائفه . وعند العقاد أن « المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره فان كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الأغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر .. فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية » .

وهنا يضع العقاد قيمة من أهم القيم الايجابية التى أضيفت الى تراث النقدى الحديث ، وهى قيمة « الصدق الفنى » الذى يختلف عن الصدق الخارجى وهو الواقع المحسـوس ، وقد تبـدو قيمة الصدق الفنى بداهة فى أعين المبتدئين من أدباء اليوم ، ولكننا اذا وضعناها فى اطارها التاريخى أدركنا مدى النضال الذى ناضله العقاد من أجل ارساء هذه القيمة • فقد بدت فى ذلك الحين وكأنها بدعة تدعو الشعراء الى الخروج على المألوف ، بل وتدعوهم الى هدم الفروع والأصول ، ففى الدعوة الى الصدق الفنى خروج على « الخبر » فى البلاغة العربية ، وهو الذى يقوم على الحكم الأخلاقى على الواقع الخارجى ، كما أن فيها اطاحة بركن هام من أركان الصورة العامة لدى شوقى عن الشعر ، ذلك هو « معارضة » الأقدمين • وقد عمد العقاد الى احـداث ضجة فى صفوف الشوقيين ، عنـدما تناول سينية شوقى فى الأندلس التى عارض بها سينية **البحترى** فى ايوان كسرى ، واعتبرها نقاد ذلك الحين آية من آيات الاعجاز الشعرى ، تفوق آية الشاعر العربى القديم فقد استخدم العقاد قيمة الصـدق الفنى للكشف عن شاعرية التقليد فى قصيدة شوقى ، وشاعرية الأصالة فى قصيدة البحترى ، وبالتالى للحكم بالزيف على شعر الأول ، وبالصدق على شعر الأخير •

فبعد أن تكلم العقاد عن الموقف الذى حدا بالبحترى الى نظم قصيدته والذى هو بعيد كل البعد عن عصبية الدين ، لأن الايوان من صنع المجوس والبحترى مسلم ينكر المجوسية ، كما أنه بعيد عن عصبية الجنس ، لأن البحترى عربى والايوان من صنع المجوس ، والمنافسة بين الأمتين قديمة أقدم من الاسلام،ذهب الى أن «الاحساس الفنى» بعظمة الايوان من ناحية والاحساس بالأسى عليه من ناحية أخرى ، هما اللذان شكلا ما سماه العقاد « بالموقف » فى القصيدة ، الذى هو باعثها الأول وغايتها الأخيرة ، وهنا يقابل العقاد بين أسى البحترى فى قوله :

حلم مطبق على الشـك عينى
أم أمـان غيرن ظنى وحدسى

وكأن الايوان من عجب الصنـ
ـعة جوب فى جنب أرعن جلس

وبين ما سماه « شعوذة » شوقى فى أساه حين يقول للسفينة القادمة الى مصر :

نفسى مرجل وقلبى شـراع
بهما فى الدموع سيرى وأرسى

أو حين يقول ان سواقى الجيزة انما تضج اليوم لأنها تبكى على رمسيس ٠٠ !

أكثرت ضجة السواقى عليه
وسؤال اليراع عنه بهمس

أو حين يقول فى وصف الأهرام وأبى الهول :

وكأن الأهرام نيران فرعو
ن بيوم على الجبابر نحس

أو قناطيره تأنق فيها
ألف جاب وألف صاحب مكس

روعة فى الضحى ملاعب جن
حين يغشى الدجى حماها ويغسى

ورهين الرمال أفطس الا
أنه صنع جنة غير فطس

فكل هذه فى رأى العقاد شعوذة لا شىء فيها من صدق الاحساس ، ولا من صدق التعبير ، فالذين بنوا أبو الهول لم يكونوا فطسا ، بل أين كان الفطس من أبى الهول حين بناه أولئك الجنة الذين برأهم شوقى من داء الفطس ؟ وأين الموازين والقناطير من عبرة الأهرام وجلالة التاريخ ؟ ولماذا تكون القناطير روعة فى الضحى وملاعب جنة فى الظلام ؟

وهكذا يخلص العقاد من المقارنة التى عقدها بين قصيدتى الشاعرين العربى القديم والمصرى الحديث ، الى أن المحك فى أصالة الأول مرجعه الى قيمة الصدق الفنى التى هى أساس الموقف فى القصيدة ، والذى هو بدوره باعثها الأول وغايتها الأخيرة ٠ وذلك على العكس من ظاهرة المحاكاة عند الأخير ، التى ينسى فيها الموقف ، ويكتفى فيها من نقد الشعر بتذوق الكلام ٠ وهنا يخلص العقاد الى قيمة أخرى من أهم القيم النقدية التى أرساها فى نظرية الشعر ، والتى مؤداها أن الشعر مرآة عاكسة لشخصية الشاعر ٠ وأن الشاعر الذى لا يعرف بشعره لا يستحق أن يعرف ٠

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة ، يفرق العقاد أخيرا بين ما سماه شعر الشخصية وشعر النموذج ، ذاهبا الى أن شوقى شاعر نماذج وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الانسانية ٠ ولا يعنى العقاد

بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه ، ويسرد تاريخ حياته ، كما فهم الشوقيون فى ذلك الحين ، وانما شعر الشخصية هو كلام الشاعر الذى يعبر به عن الحياة كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، ولابد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزايا وصفات وتجارب لا يشبه فيهـا الآخرين ، ولا يشبهه فيها الآخرون · ولابد من أجل هذا أيضا أن يصبح شعره ثروة جديدة تضاف الى نفوس الأحياء لأنها تفتح لهم فى الحياة جوانب جديدة ، وتمدهم فى الحياة بأسباب جديدة ·

ولكن شوقى يفتقر الى هذا النوع من الشعر افتقارا شديدا ، لا فرق فى شعره بين القديم والحديث ، ولا بين الموضوعات العامة والخاصة ، ولا بين المدائح والمراثى ، ولو كانت لعدد كبير من الأشخاص · فعلى كثرة ما نظم فى مدح الأمير عباس الثانى ، لا نعرف فى رأى العقاد من هو الأمير عباس الثانى ، ولا نستطيع أن نتعرف على نفسيته ، ولا على شخصيته ، من تلك الأوصاف الكثيرة التى يفترض فيها أنها تصفه للناس ، وتصفه للتاريخ · وعلى كثرة ما نظم فى رثاء الكبراء والوزراء ، لانعرف فى رأى العقاد أيضا فرقا بين وزير منهم ووزير ، الا فى أشياء ثانوية بعيدة كل البعد عن جوهر النفس وأغوار الشخصية · بل يذهب العقاد الى أن أيسر ما تمتحن به مراثى شوقى ، أن تبدل أسماء المرثيين فلا يتبدل شىء بعد ذلك من جوهر الصفة أو جوهر الرثاء ·

ولا فرق عند العقاد بين « الشخصية » فى قصيدة الشعر ، وبينها فى المسرحية الشعرية ، فالروايات التى نظمها شوقى خلت هى الأخرى من « الشخصيات » التى تداخلت فيها ملامح الأبطال ، على الرغم من أن معظمها تاريخية ، ليس للشاعر فيها فضل الخلق والابداع ، وانما فضل التحضير والتصوير ·

وفى رأى العقاد أن اختفاء « الشخصية » فى مسرحيات شوقى وفى مدائحه ومراثيه ، انما يرجع فى أسبابه النفسية الى اختفاء الشخصية فى نفسه ، كما يرجع فى أسبابه الفنية الى وقوفه عند شعر النموذج · وليس معنى هذا أن العقاد ينكر شعر النماذج كل الانكار ، وانما هو يعترف به كمرحلة فنية فى تطور الشعر ، ولكنها ليست المرحلة التى يقف عندها الشعر فى مسيرته الطويلة الصاعدة ، لأنها المرحلة الأقل نضوجا ، والأقل قيمة ، والتى لابد لنظرية الشعر فضلا عن نظرية النقد من أن تتخطاها الى مرحلة أخرى أكثر عمقا وأبعد مدى · تلك هى المرحلة التى تسمى بشعر الشخصية ، والتى وجدت فى العقاد أول رسول لها فى العصر الحاضر ،

على نحو ما وجد شعر النماذج في شوقي رسوله الأكبر فى العصر الحديث بل خاتم رسله أجمعين •

وهذا هو ما عاد العقاد الى تأكيده فى المهرجان الذى أقيم تجديدا لذكرى شوقى ، حيث اختتم كلمته بقوله : « ومهما تتعدد الآراء والأذواق فى النظر الى شعر النماذج ، فلابد له من صفحة باقية فى كل أدب وكل لغة ، وصفحته الباقية فى اللغة العربية مقرونة باسم « شوقى » فى الأدب الحديث » •

تلك كانت ثورة العقاد على أمير الشعراء أحمد شوقي ، وهى الثورة التى استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر ، سواء على مستوى النقد أو على مستوى الابداع ، وأن تقيم أول محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين نظـرية النقد ونظرية الشعر • والحق أن العقـاد استطاع أن يجمع فى شخصه جملة الأفكار والآراء التى تفرقت فى كتاب عصره ، وأن يركب قمة المد الثورى فى ذلك الحين ، متبنيا أشد الاتجاهات الثورية تطرفا سواء على المستوى الثقافى أو على المستويين •• السياسى والاجتماعى ، مبلورا فى نهاية الأمر ما يمكن أن يوصف بأنه ثورة فى فكرنا العربى الحديث ، ثورة حققت الكثير من الانجازات النقدية ، وجعلت من صاحبها بدوره أميرا للشعراء ، وكان لها من الاشعاعات ما استجاب له شاعر بعد شاعر ، وناقد بعـد ناقد ، وأديب بعد أديب •

ولكن ثورة العقـــاد ـ وتلك طبيعة الثورات ـ لم تواصل مسيرتها الصاعدة فى رحلة التجديد والتطوير ، ولم يكن ذلك لقصور فى مضمون الثورة ، ولا لتقصير فى شخصية الثائر ، ولكن لأن العصر الذى عاش فيه العقاد قد تغير ، فكان لابد من أن تتغير بالتالى الركائز المحورية التى ينهض عليها العصر الجديد •

لقد أفلست الديمقراطية الليبرالية التى عاش العقاد فى ظلها ، والتى ناضل من أجلها نضال الثوار ، وكان كتابه عن **سعد زغلول** فى عام ١٩٣٦ سيرة وتحية لذلك العهد الذى انقضى ، وبانقضائه أحس العقاد أنه يعيش فى عصر غير عصره ، عصر تتجاذبه على حد وصف الدكتور **لويس عوض** قوتان كبيرتان لا يستطيع الصبر على واحدة منهما لأنه لا يطيقهما معا ، فلا هو قادر على مجاراة اليسار المتطرف الممثل فى التنظيمات الشيوعية ولا هو قادر على الانضمام الى اليمين المتطرف الممثل فى جماعات الاخوان

المسلمين ، ذلك لأن ايمانه بالقيم الفردية المطلقة ، فضلا عن القيم المثالية الروحية ، يحول بينه وبين الاتجاه نحو فلسفة تذيب الفرد في الجماعة ، وتتخذ من المادة أساسيا لها ، كما أن تقديسه لقيمة الحرية ، وتحرزه من كل فكر غيبى ، يحول بينه وبين الارتماء في طوفان الدين .

وهكذا لم يجد العقاد بدا من أن يشنها حربا ساخنة على كلا الاتجاهين ، دفاعا عن الحرية الفردية ضد كل المذاهب الشمولية والجماعية . ولكن يفعل كل ذلك انضوى تحت الجناح الجامد من قوى الوسط المحافظ في المجتمع المصرى ، يقاتل تحت لوائه لانقاذ الفرد من طوفان الجماعة .

وهنا خطأ العقاد ، لأنه حاول أن يعيش بفكره في غير عصره ، أو بتعبير أدق بفكره غير المتطور في مجتمع تطور ، وأمدته الحيـاة بأسباب جديدة ، فنتج عن ذلك صراع حاد في داخله ، صراع بين محاولته تحقيق الاتساق الفكرى في شخصه ، وتحقيق المواكبة الثقافية في عصره . وتلك هى أزمة العقاد الشخصية ، التى انعكست على مواقفه الفكرية ، فاذا به يجمد على مذهبه النقدى ، دون أن يتعداه الى استكناه الأشكال الجديدة ، والمضامين الجديدة ، التى جاءت بها الحياة الجديدة ، سواء كان ذلك في فن الشعر أو في غيره من الفنون .. فالتجريدية في التصوير ، والشيئية في القصة ، والعبثية في المسرح ، واللامقامية في الموسيقى ، والموجة الجديدة في السينما هـذه جميعا هى مميزات المنـاخ الثقافى الذى نعيش فيه ، والشعر الجديد ليس الا واحدا من هذه المميزات ، وكلها كما نرى ثورات في الشكل ، ولذلك فحكم العقاد على الشعر الجديد ، هو في نفس الوقت حكم على كل هذه الحركات التجديدية ، وهو الحكم الذى لم يقف عند الرفض لهذه الاتجاهات . بل تعدى ذلك الى مناصبتها العداء .

ونقتصر هنا على موقف العقـاد من الشعر الجديد ، ورفضه لهـذا الشعر ، لنؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى هى في حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل ، أعنى أنها بقدر ما قلبت التصور النقدى لمضمون الشعر ، بقدر ما حافظت على شكل الشعر التقليدى ، سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية .. فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية وصحيح أن العقاد دعا في ثورته الى وحدة القصيدة بعد أن كان الاهتمام منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بقـدر ما هو تصحيح لموازين الشعر ، والدليل على ذلك هو استشهاد العقاد على الوحدة

العضوية للقصيدة بقصائد من شعر **المتنبى والمعرى وابن الرومى** ، كما أن ايمان العقاد بامكان ترجمة الشعر من لغة الى لغة أخرى ، اذا كان شعرا انسانيا عظيما ، ليس معناه ترجمة شكل الشعر بنظامه العربى فى الوزن والقافية ، وانما معناه نقل الجوهر الحقيقى للشعر ٠

والخلاصة التى نخلص اليها من هــذا كله ، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى انما هى فى صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل على نحو يجعل من الشعر الجـديد ثورة فى الشكل والمضمون جميعــا ، فالاقتصار على وحدة التفعيلة فى الشعر الجديد ، ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته ، يكمن مضمونه فى لغته الحرة وصياغته الطليقة ، لا فى محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ، هذا فضلا عن الأسلوب الجديد فى الأداء ، الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وغموض ، وقطع وفجوات ، هو الذى يلفت الانتباه أكثر من سواه ، حتى أصبح التبــاين بين أسلوب التعبير والشىء المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد ٠

أقول ان هذه الأبعاد جميعا فى شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هى التى جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ثورة لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى شنها العقــاد نفسه على شعر شوقى !

فاذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقى هى كما يقول الجدليون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فان ثورة الشعر الجديد هى بمثابة الثورة التى تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد ٠

شاعر الالتزام والاغتراب

*** اذا كان لابد للشعر لكى يكون « دعوة » أن يحتضن قضية ويبلغ رسالة ، فلابد له لكى لا يصبح « دعاية » ألا يقع فى هـوة الخطابية والمبـاشرة • ومن هنا كان ارتكاز هذا الشاعر عـلى منطق العصر وحاجات البيئـــة ومطالب الانسان المعاصر •**

ما بين « عذاب الحلاج » و « محنة أبى العلاء » فى « سفر الفقر والثورة » ، وبين « ثورة الخيام » فى « الذى لا يأتى ولا يأتى » تكمن رحلة فنية وفكرية طويلة قطعها الشاعر **عبد الوهاب البياتى** عبر التاريخ والزمن .. عبر الانســان والوطن .. عبر الالتزام والاغتراب .. الالتزام بأنبل القضايا وأشرفها ، والاغتراب فى سبيل التحرر بكافة أبعاده ، والتقــدم بشتى صوره ، والســلام بكل معانيه .. التحرر الســياسى والاجتماعى والاقتصادى ، والتقدم العلمى والثقافى والحضارى ، والسلام للفرد والوطن ولمجموعة الشعوب .

واذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الشاعر العراقى الموطن .. العربى الوطن .. الانسانى الكلمات . لاستطعنا أن نجدها فى كلمتين : الوطن والانسان فحياته التزام واع وشريف بقضايا الحرية والتقدم فى موطنه وفى الوطن العربى كله ، وأشعاره تعبير رائع ومجيد عن مأساة اغترابه ، من أجل شرف الكلمة ومسئولية الفنان .

فعبد الوهاب البياتى ليس شاعرا .. أى شاعر ، أعنى ليس واحدا من هؤلاء الشعراء الذين يحتفلون بشكل الفكرة ، ورنين العبارة ، والبحث عن تفعيلات عروضية جديدة ، على الرغم من وقوفه على رأس حركة التجديد فى الشعر الحديث ، وانما هو من أولئك الشعراء الثوار الذين كفروا بأن يظل الأدب والفن مجرد صدى للمجتمع والحياة ، وآمنوا بوجوب أن يصبح الأدب قائدا لحركة المجتمع والفن ، رائدا لدفعة الحياة . فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم جماعة من الهائمين على أوجههم ، أو المنطوين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآلامهم الخاصة ، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وجاء الوقت لكى يلتزم الأدباء والفنــانون بمعارك شعوبهم ، وقضــايا عصرهم ، ومصــير الانســانية كلها .

من هنا لا من هناك ، كان التزام البياتي بواقع مجتمعه ، وما يموج به من معارك وتصطرع فيه من متناقضات ، ومن هنا أيضا كان تفضيله الأدب أو الفن القائد ، على الأدب أو الفن الصدى ، ومن هنا أخيرا كان ارتكازه فى أشعاره على منطق العصر ، وحاجات البيئة ، ومطالب الانسان المعاصر ٠

وهكذا جاء شعر البياتى فى شكله ومضمونه تعبيرا أصيلا ومعاصرا عن تجربة خاضها ، وانفعال كابده ، وواقع عاشه وعاناه ٠ فلم تكن ثورته على شكل الشعر التقليدى ، مجرد خروج على أوزان **الخليل** أو مجاراة لحركة الشعر الجديد ، وانما هى فى صحيحها مضمون جديد اختار شكله الجديد ، فلم يكن يمكن لأحاسيس الشاعر المتصارعة ، ورؤاه المتداخلة ، ومواقفه المليئة بصيحات الرفض والاحتجاج ، وعباراته التى يصطك بعضها ببعض حتى تكاد تطفر من فوق سطح الورق ٠٠ لم يكن يمكن لهذه الرؤى الرافضة الثائرة أن يطمسها قالب الشعر التقليدى ٠٠ ذلك القالب الرخامى الأملس الذى يقضى على كل نتوء أو انفعال ، ولا يتسع للمواقف الفكرية الجديدة ، والصور الشعرية الجديدة ، التى يتألف منها عالم الشاعر الجديد ٠ لهذا كان البيـاتى فى طليعة من حاولوا البحث عن شكل شعرى جـديد يفى بتطلعات الشاعر المعاصر ، فيعطيه حرية أوسع فى التعبير ، وحركة أعرض فى التصوير ، ويخفف من القيود الشكلية التى تعوق احساسه بالجمال ، وتعطل اعجابه بالأشياء ٠

على أنه اذا كان البياتى من أبرز الشعراء الذين سارعوا الى تقبل الشكل الجديد ، فهو فى الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله ، حتى لا يصبح شيئا منبتا عديم الجذور ، فليست ثورته على الشعر التقليدى فى تكسير أوزانه ، بمقدار ما هى فى توزيع تلك الأوزان ، ثم فى توزيع القافية ، ثم فيما هو أهم من هذا وذاك وأعنى به « مضمون » الشعر ٠٠ فالشعر الجديد عند البياتى ليس هو شعر التفعيلة الواحدة ، ولا هو الشعر غير المقفى ، لأن الأوزان القديمة مرعية فى شعره ، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنتظم قوافيها ، وانما الجـديد حقا فى شعر هذا الشاعر ، هو تطويع الشعر لحركة الحيـاة المعاصرة ، وتوظيفه لخدمة قضايا العصر ، وتهذيبه بحيث يصبح سلاحا فى مواجهة قوى الشر والدمار ، وكل ما هو مضاد للحياة ٠٠

وبمقدار ما يحرص البياتى على الوفاء بمضمون العمل الشعرى ، يحرص فى الوقت ذاته على الوفاء بفنية الشعر ، فاذا كان لابد للشعر لكى

يكون « دعوة » أن يحتضن قضية ، ويبلغ رسالة ، فلابد له لكيلا يصبح « دعاية » ألا يقع في هوة الخطابية والمباشرة ، ومن هنا كانت معالجة البياتي لموضوعاته الشعرية معالجة غير تقريرية ، تتسم بالوحـدة العضـوية من ناحية ، وبالصورة اللاواقعية من ناحية أخرى ، هذا فضلا عن معالجته الواقع بما هو فوق الواقع ٠٠ بتوظيف الرمز ، وتعصـير الأسطورة ، واستدعاء شخصيات من جوف التاريخ ٠

والحقيقة أن شاعرنا البياتي قد وفق توفيقا كبيرا في أن تكون له لغته الخاصة في التعبير ، سواء في موسيقى ألفاظه ، أو في مفردات شعره أو في صوره الجزئية ورؤاه العامة ٠ فشعره يتميز بتعدد الصور الجزئية المتناثرة التي تتكامل فيما بينها لتعطي الانطباع الكلي العام ، كما يتميز باللمسة السريعة ، واللمحة القافزة ، والاقتراب من لغـة الحديث اليومي ، مما يضفي عليه تدفقا وحيوية يعمقان احساسه الدرامي بالحياة ، ثم هو يتميز بعد هذا وذاك بظاهرة التعميم الشعري ، التي هي في جوهرها ارتفاع من الوقائع الجزئية الى مستوى الفكر ، أو ارتفاع بالرؤية البصرية الى مستوى الاستبصار ٠

وأخـيرا يتميز شـعره بالاحالة المتبادلة بين المدرك الحسي والمعنى الذهني ، أو بين « العرض » المحسوس و« الجوهر » المتصور فعلى الرغم مما في شعره من صور ظاهرة ، الا أن وراء هذا الظاهر معاني كليـة مجردة ، ورموزا أكثر شمولا وأعمق دلالة ، وتجارب مريرة قاسية ٠٠ تجارب انسان ذكي حساس ، أحس بدفء الوطن فاش فيه ، وأحس مرارة الاغتراب فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أفضل من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره ، أن يعتصر من مرارة التجربة رحيقا يقتات به في نضاله البطولي من أجل قضايا الحرية والسلام ٠٠ حرية الوطن وسلام الانسان ٠ فالشاعر على الأصالة هو القادر على تحرير وطنـه حتى ولو كان خارج الوطن ، وهو القـادر على مناصرة قضية الانسان حتى ولو كان بعيدا عن أهله ٠٠ بعيدا عن زوجته ٠٠ بعيدا عن أولاده ٠

وهكذا يخطيء من يتناول شعر البياتي كشكل ، من غير أن ينظر اليه كمضمون ، فثمة وحدة عضوية بين قالب شعره وفحواه ، بحيث تنبع خصائصه الشعرية من تجاربه الحية وخبراته الوجودية ، أو كما سبق أن قلت ان الالتزام والاغتراب كوسيلة ، والوطن والانسان كغاية ، هذه جميعا هي الجهات الأصلية الأربع في عالم عبد الوهاب البياتي ٠

على هذا النحو وبهذا المعنى ، يمكن التوفيق بين التزام شاعرنا

بقضايا وطنه وانسان عصره ، واغترابه فى نفس الوقت عن أرض هـذا الوطن ، فضلا عن احساسه بمعنى النفى وتجربة الضياع • فالاغتراب فى حيـاة البياتى وشعره ، ليس هو الاغتراب الوجودى الدى نجده عند أديب مثل **ألبير كامى** ، ولا هو الاغتراب الحضارى الذى نطالعه عند كاتب مثل **كولن ويلسون** ، ولا هو الاغتراب الميتافيزيقى الذى نلقاه عند الشاعر **ت • س • اليوت** • فغربة الواحد من هؤلاء ليست غربة جزئية أو موضعية يرجع سببها الى العزلة أو النفى أو الترحال ، ولا حتى الى الفقر أو البطالة أو سوءالطالع ، وانما هى غربة جذرية شاملة ، لا تقف عند مجرد الرفض اوضع من أوضاع المجتمع ، أو السخط على جانب من جوانب الحياة ، لأنها تمتد لتشمل الحياة ذاتها من حيث هى معطى كلى عام •

فالوجودى مغترب لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه فى زحـام الحيـاة اليومية ، ولم يعد يشعر بالانا بل أصبح يشعر باللا أنا ، واللامنتمى مغترب لأن حضـارته الروحية داستها عجلات المجتمع الصناعى التكنولوجى ، ولم تعد نتـائج أعماله ملكا له ، بل تجـاوزته وأصبحت شيئا آخـر غيره ، والميتافيزيقى مغترب لأنه لم يعد يتعرف على نفسه لا فى عمله ولا فى غير عمله ، مما جعله يسقط ذاته على اله تصوره موضوعا مطلق القدرة والقوة، فاذا به يتحول الى قوة موضوعية غريبة على الانسان •• فهؤلاء جميعا غرباء يعيشون فى عالم غريب •• عالم يناصبهم ويناصبونه العداء •• عالم لم يعد لهم فيه هدف ولا غاية ، لأنه لم يعد عالمهم على الاطلاق •

وجوهر المشكلة عند هؤلاء جميعا ، أن العمل الذى يقوم به الانسان بدلا من أن يشبع حاجاته الانسانية ، وبدلا من أن يكون وسيلة لتحقيق التكامل النفسى والتكافل الاجتماعى ، وبدلا من أن يكون سبيلا لاقامة مجتمع انسـانى اشتراكى ، أصبح فى ظل المجتمع الرأسـمالى التكنولوجى الذى تحـكمه قوانين العرض والطلب ، أصبح قوة غريبـة ومغتربة عن الانسـان •

وهنا يقع شقاء الانسان الغربى المعاصر ، ويقع فى الوقت ذاته الخلاف الجذرى العميق بينه وبين الانسان العربى فى المنطقة العربية ، أو بينه وبين البياتى كواحد من أفراد هذا الانسان ، فتجربة الاغتراب التى نستشعرها فى شعر هذا الشاعر ، انما هى فى صحيحها تجربة تاريخية عابرة ، نتجت عن ظروف سياسية واجتماعية بعينها ، مر بها وطن الشاعر فى أعقاب كارثة فلسطين ، وفى أثناء سيطرة الأنظمة الرجعية ، وبعد تآمر قوى الاستعمار فيما عرف « بحلف بغداد » •

لهذا كله ولكثير غيره انطلقت فى العالم العربى وعلى أوسع نطاق معركة التحرير الوطنى سواء فى داخل نفوس الافراد ، أو فى داخل صفوف الشعب . انطلقت تهتف بسقوط الرجعية والتبعية والأحلاف ، وتناضل من أجل التقدم والعدالة والحرية .

وكان من الطبيعى بالنسبة لشاعرنا الذكى الحساس ، أن يرى الواقع الأليم أمام عينيه فيعلن عليه الثورة ، ويرى المستقبل المأمول بعين خياله فيغنى له أغنيات الأمل والاستبشار ، فدواوينه كلها بوجه عام ، وديوانه قبل الأخير « سفر الفقر والثورة » بوجه خاص ، وديوانه الأخير « الذى يأتى ولا يأتى » بوجه أخص ، كلها ثورة على الحكام الطغاة ، الذين أكلوا خبز الجاع ، وشربوا رى العطاش ، واستحموا بالدم الحى ، وثورة على تجار السياسة وسماسرة الحروب ، الذين قتلوا الأغنيات ، وذبحوا الأمنيات ، وأنشبوا مخالبهم فى عنق الحياة ، ثم ثورة على أشباع هؤلاء وهؤلاء من الزاحفين كالجرذان فوق أشلاء النهار ، وبخاصة تلك الفئة التى تملك سلاح الكلمة ، ولكنها تمرغ شرفها فى الوحل والتراب :

كان زمانا داعرا يا سيدى ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه ، وما كانوا سوى خراف
وكنت أنت بينهم عراف
وكنت فى مأدبة اللئام
شاهد عصر ساده الظلام

ولكن الشاعر الثورى الأصيل هو الذى يستخلص من ذبالة الواقع عنفا وصلابة ، ومن عتمات الطريق وميضا ونارا ، ومن الكلمة التى لطخ شرفها فى الطين سلاحا لمواجهة العدو ايجابا وسلبا :

فاستيقظى يا صخرة فى الصدر ، يا رمحا بلا سنان
يا كلمات خضبت بالدم ، يا نارا بلا دخان
ولتسكتى ضفادع السلطان

والذى نخلص اليه من هذا كله ، هو أن غربة البياتى فى حياته وشعره ، غربة جزئية عابرة لها ظروفها السياسية والاجتماعية ، التى بزوالها تزول غربة الشاعر ، وليست غربة وجودية شاملة لرفض الحياة فى ذاتها ومن حيث هى حيـاة . فالشاعر العربى يرفض وضعا بعينه من

أوضاع المجتمع ، وحالة بعينها من حالات الحياة . دون أن يعنى هذا فراره من المجتمع ، أو تشاؤمه من الحياة .

وهذا هو المعنى الذى ذهب اليه الفيلسوف الألمانى **هيجل** فى معرض تفرقته بين الاغتراب من حيث هو ظاهرة تاريخية ترجع الى ظروف مرحلية كالظلم والاستبداد وفقدان الحرية ، وهى ظروف اذا زالت زالت معها ظاهرة الاغتراب ، وبين الاغتراب من حيث هو ظاهرة انطولوجية تخرج فيها أفعال الانسان عن ذاته ، بحيث تصبح وكأنها غريبة عنه . وهذا النوع من الاغتراب لا يمكن للانسان أن يقهره أو يتجاوزه لأنه باق أبدا .

غربة البياتى اذن غربة ارادية واعية تعرف سبيلها الى الخلاص ، وهى لذلك تجربة مضمون يعرف كيف يختار شكله . وامعانا فى الغربة مضمونا وشكلا لجأ الشاعر فى ديوانيه الأخيرين « سفر الفقر والثورة » و « الذى يأتى ولا يأتى » الى أسلوب التعبير من وراء قناع ، فاذا كان بعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعـة ، محاولين بذلك تجسيد تلك المشاعر ، فالبياتى انما يخلع مشاعره على التاريخ ، محاولا تجريد تلك المشاعر ، أعنى أنه لا يقف عند مجرد الصورة الشعرية ، وانما يحاول أيضا أن يمزجها بالفكرة الشعرية . وبذلك يضيف الى وظيفة الشعر فى التعبير عن الأشياء ذات الطبيعة الكلية ، وظيفة التاريخ فى التعبير عن الأشياء الخاصـة المحدودة ، أو على حـد تعبير المعلم الأول أرسطو ، يجمع بين الشاعر الذى يروى ما قد يحـدث ، وبين المؤرخ الذى يروى ما قد يحـدث .

والواقع أن البياتى لم يصل الى هذا الأسلوب فى التعبير ، الا بعد رحلة طويلة من التجارب قطعها الشاعر فى البحث عن هذا الأسلوب ، ولعل قصائده العشر فى ديوان « النـار والكلمات » التى تحدث فيها الى فنانين وأدباء وشعراء من أمثال **لوركا وهمنجواى وأراجون وألبير كامى وبابلو بيكاسو وناظم حكمت** هى أولى تجاربه فى هذا الصدد ، ولكن على الرغم مما فى هذه القصائد من وهج الانفعال وحماسة التعبير ، الا أننا لا نجد فيها شيئا من عمق التأمل أو ابداع التفكير ، فهى شحنات انفعالية عامة تفتقر الى تخصص النظرة وتفرد الرؤية ، وترتبط بانفعالات الشاعر الثائرة أكثر مما تكشف عن نظرته الخاصة الى حركة التاريخ ، ومن هنا كان تعاطف شاعرنا مع هؤلاء الفنانين والأدباء والشعراء تعاطفا قوامه النزعة الانسانية ، أكثر من أن يكون تعاطفا مع أناس تربطه بهم علائق الماضى ووشائج التراث .

وربما كان هذا هو السبب الذى من أجله لجأ الشاعر الى شخصيات من التراث العربى تأصيلا لرؤيته الشعرية ، وامتدادا بها الى العصر الحاضر ، وهو ما فعله فى قصيدته الطويلة « **موت المتنبى** » التى أسقط فيها مشاعره على شخصية **أبى الطيب** ، وتعاطى فيها التاريخ من خلال منظوره الخاص . غير أن البياتى هنا أيضا وان كان قد وفق فى أن يضع يده على المصدر التاريخى الذى يستقى منه شخصياته ، الا أنه لم يوفق فى اختيار شخصية أبى الطيب بالذات ، لا لشىء الا لأن تمرد الشاعر العربى القديم على واقع عصره ، لم يكن تمرد من يحتضن قضية ويعانق فكرة ويلتزم بموقف اجتماعى عام ، وانما كان تمردا شخصيا خاصا ، سببه احساس الشاعر بفضائله ومزاياه ، وهدفه هو الحصول على الجاه والسلطان . ومن هنا كانت مأساة حياته ومأساة موته ، ومن هنا أيضا كان الصدع الشعرى العميق بين طبيعة الشاعر القديم وقضية الشاعر المعاصر ، فبدلا من أن يتحد البياتى بشخصية المتنبى ، وبدلا من أن يرتدى قناعه لكى يعبر من خلاله ، لجأ الى تصوير قصة حياة المتنبى بطريقة مأساوية مؤثرة ، تثير القارىء ولكنها لا تحمله على التفكير .

ولكن شاعرنا البياتى سرعان ما وضع يده على أسلوبه الجديد فى التعبير ، والذى ظل يبحث عنه طويلا ، وأعنى به أسلوب التعبير من وراء قناع ، ففى قصيدتيه الطويلتين « عذاب الحلاج » و « محنة أبى العلاء » من ديوان « سفر الفقر والثورة » . ثم فى قصيدته الأكثر طولا « ثورة الخيام » فى ديوان « الذى يأتى ولا يأتى » نراه يعرف كيف يختار الشخصية التاريخية التى يتحد بها اتحادا حياتيا وفكريا ، فلا نحس معها بذلك الصدع الشعرى العميق . كما نراه يعرف كيف يتخلص من مشكلة الذاتية فى التعبير ، ليعبر تعبيرا أصيلا ومعاصرا من خلال شخصية تاريخية تحمل كلمته الحاضرة ، ثم نراه بعد هذا وذاك يوفق على حد تعبير أحد النقاد فى خلق شخصية « **البياتى ــ الحلاج** » و « **البياتى ــ المعرى** » ثم « **البياتى ــ الخيام** » ، وذلك بعد أن خانه التوفيق فى خلق شخصية « البياتى ــ المتنبى » .

والسؤال الآن هو كيف وفق البياتى ــ وعلى أى نحو ــ فى خلق كل شخصية من هذه الشخصيات ؟

الحلاج هو الحسين بن منصور الصوفى الاسلامى الشهير ، الذى تشابكت طريقته فى اصلاح واقع عصره ، مع طرق رجال السياسة فى ذلك العصر ، فضربوه وصلبوه وقتلوه فى بغداد عام ٣٠٩ للهجرة . لقد

بكته العـــامة بكاء كثيرا وكادت أن تقع الفتنـــة ، ذلك لأن الحلاج لم يكن صوفيا فحسب ولكنه كان أيضا معلما للفقراء ، وهاتان الحقيقتان أكثر من غيرهما هما الركيزتان المحوريتان اللتان أدار عليهما الشاعر قصيدته عن « عذاب الحلاج » ، والتى احتوت على ستة أجزاء ينتظمها نسق درامى متجانس ، يتصاعد حتى يصل الى قمة الأزمة فى الجزء الرابع «المحاكمة» ، ويزداد تصاعدا حتى ذروة المأساة فى الجزء الخامس « الصلب » ، وتنتهى القصيدة فى الجزء السادس « رماد فى الريح » باضاءة المعنى الكلى لمأساة الحلاج ، ووصول شاعرنا البياتى الى معانقة الحقيقة الكبرى ٠

ولأن الذى يتكلم هو البياتى من خلال الحلاج ، لا البياتى صريحا ، مباشرا ، فان العذاب يبدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسيا ، ويدفع الى التأمل والتفكير أكثر مما يقف عند حد الاثارة ، وهكذا نجـد البياتى فى مطلع القصيدة ، وقد تجـرد من ذاتيته وأصبح « هو » الحلاج صاحب كتاب « هو ٠٠ هو » والذى كان يمشى فى أسواق المدينة منذ ألف عام ، شريدا هائما يبحث عن الطريق الذى يصلح به أحوال العامة ، ويدخل به الأمن فى نفوس الفقراء ، فهو فى الجزء الأول من القصيدة « المريد » الذى يشتاق الى معانقة الحقيقة الكبرى :

سقطت فى العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلطخت يداك بالحبر وبالغبار

ولكنه يعود فيدرك أن عزلة الصوفى عن الخلق ، من أجل الوصول الى الحق ، ومن حيث هو حق يطلب لذاته ، دون نظر لأى اعتبار ، لن يساعده فى اصلاح أحوال العامة ، ولا فى القضاء على الظلم الذى يعربد فى الطرقات ، فيخلع خرقة الصوفية ، وينزل الى الأسواق ، ويعلن التزامه بواقع عصره ، وتمرده على الظلم الاجتماعى ، وعلى الحقيقة التى يكتمها فى صدره متلذذا دون أن يبوح بها لاخوته فى الطريق ٠ وذلك فى الجزء الثانى الذى سماه « رحلة حول الكلمات » :

يا مغلق الأبواب

الفقراء منحونى هذه الأسمال

وهذه الأقوال :

فمد لى يديك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزق الأسداف

وليقبل السياف

فناقتى نحرتها وأكل الأضياف

وفى الجزء الثالث الذى عنوانه « فسيفساء » ، يحكى لنا الشاعر قصة مهرج أحب ابنة السلطان ، وكان حبه هو الذى يساعده على الاستمرار فى عمله الوضيع ، وعلى المضى فى تحمل أعباء الحياة ، ويحدث أن تموت ابنة السلطان ، تموت « كما الفراشة البيضاء فى الحقول » فيصاب المهرج بالجنون ، ويلوذ بالصمت الحزين ، وتنتهى القصة :

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان وياما كان

والذى يقصده الشاعر من وراء هذا المعنى الرمزى ، هو أن الحلاج الصوفى العاشق ، الذى ظل مأخوذا بوصال معشوقته ، متحملا من أجلها آلام الزهد والنسك والعبادة ، لم يجدها أمامه فجأة بعد أن خلع خرقة الصوفية ، ونزل الى العامة وباح لهم بالسر ، وهذا معناه أن قصته مع الحقيقة الصوفية قد انتهت ، لتبدأ قصته مع الحقيقة الواقعية ، ولكن الحقيقة الواقعية ليست مكاشفات ومشاهدات ، وانما هى رياضات ومجاهدات ، وهى كذلك مغالبة لقوى الشر والدمار ، وتحمل الانسان مسئوليته ازاء تغيير الواقع من حوله ، لذلك كان من الطبيعى أن يقع الصدام بين طريقة الحلاج فى الاصلاح ، وبين طرق رجال السياسة فى عصره بين طريقة أهل الباطن وطريقة أهل الظاهر ، أو ليس التصوف هو علم بواطن القلوب ؟!

بعثت بكلمتين للسلطان

قلتها له : يا جبان

وكان من الطبيعى أن يؤخذ الحلاج بكلمتيه ، فيحاكم من أجلهما ، ويصلب فوق حروفهما ، فالعمر لحظة ، والحياة كلمة ، والانسان رأى ، وهكذا ينتهى فصل « المحاكمة » قمة الصراع ، ليبدأ فصل « الصلب »

ذروة المأساة ، مأساة الكلمة الشريفة المناضلة حين تعاني آلام الاستشهاد :

وأندفع القضاة والشهود والسياف
فأحرقوا لساني
ونهبوا بستاني
وبصقوا في البئر ، يا مجيري
ومسكري
وطردوا الأضياف

ولكن البياتي في الفصل السادس والأخير « رماد في الريح » يجرد عذاب الحلاج من ألمه لكي يبقى على عظمته ، فالصوفي القديم الذي حل في الشاعر المعاصر ، والذي مر بالتجربة كلها حتى الموت ، لم يعد يجزع من أي عذاب فستحمل كلماته الريح السواحة عبر الأجيال ، كأنها لقاح الفكر يسكبه في رحم الحياة . ان الشاعر هنا يمزج في براعة فائقة بين فكرة الحلول التي كان يعتنقها الحلاج ، والتي تقول بأن روح الله « اللاهوت » تحل في جسد الانسان « الناسوت » فتهبها الحياة ، وبين ايمان الشاعر الثوري ، المؤمن بحتمية التطور وإرادة التغيير :

أوصال جسمي أصبحت سماد
في غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانقي
وعاشقي
ستكبر الأشجار

فكأن « البياتي — الحلاج » هنا انما يحل في الحياة لكي ينتصر على الموت ، ويحل في الوجود لكي ينتصر على العدم ، ويحل في الحرية لكي ينتصر على القيود والأغلال .

بعد « عذاب الحلاج » تجيء « محنة أبي العلاء » الشاعر العربي الكبير الذي ولد في معرة النعمان قرب حلب ، وفقد بصره وهو صغير ، فاعتزل الناس في بيته وسمى نفسه « رهين المحبسين » ... عزلته وعماه . ولقد لاقي من ذيوع الصيت ما لاقاه ، فأحبه من أحب ، وكرهه من كره ، وتحدث عنه من تحدث ، كأنه من خوارق العادات .

والبياتي هنا يتخذ من عزلة الشاعر العربي القديم واغترابه ، وكثيرة

محورية يدبر عليهـا قصيدته « محنة أبي العلاء » . فمحنة الشاعرين واحدة .. العزلة والاغتراب ، وموقف الاثنين واحد .. الالتزام الفكرى بقضايا السياسة والمجتمع ، وان لم يشاركا فيها بطريقة مباشرة .

وهكذا يقوم البياتى برحلة علائية فى العصر الحاضر ، يناقش فيها الامور ويعالج الأشياء ، متخذا من أبى العلاء مرشدا وهاديا على نحو مافعل شيخ المعرة مع **ابن القــارح** فى « رسالة الغفران » وعلى نحــو ما فعل « الفلورنسى مولدا لا خلقــا » **دانتى اليجيرى** مع أستاذه **فرجيليو** فى « الكوميديا الالهيــة » .. جحيما ومطهرا وفردوسا . وذلك فى العصر الوسيط .

وتقع القصيدة فى عشرة أجزاء لا يؤدى بعضها بالضرورة الى البعض الآخر ، ذلك لأن الشاعر لا يروى قصة ، ولا يحكى رواية ، وانما هو يختار مواقف أساسية فى حياة المعرى ، تتلاقى رموزها وتتجمع دلالالتها لتصب فى بؤرة شعورية واحـــدة ، تعطينا فى نهاية الأمــر الأثر الكلى المطلوب .

أما الجزء الأول وعنوانه « فارس النحاس » فأشبه بالبرولوج القصير فى مسرحية تراجيدية فاجعة ، يصنف لنا فساد العصر الذى عاش فيــه المعرى ، وأدى به الى الاعتزال ، وهو هو فساد العصر الذى عاش فيه البياتى وأدى به الى الاغتراب ، انه عصر القيم النحاسية .. ظاهرها رنين أجوف ، وباطنها خواء . أما انسان هذا العصر ، فهو فارس النحاس الصدىء ، الذى فقد صوته ، وفقد معه فجره وضحاه :

والباب أغلقت الى الأبد
ثلاثة منها أطل فى غد عليك
مقبلا يديك :
لزوم بيتى وعماى واشتعال الروح الجسد

ولكن غربة الشــاعر واعتزاله داخل سجونه الثلاثة ، لم تحل دون وعيه بذاته ومحاولته تخطى حدود وعى الذات ، وذلك لكى يلتزم بمشكلات الكل ، يعانق قضايا المجموع . فالذات وحدها بدون الآخر تصبح شيئا .. أى شىء ، لأن الحيــاة ما هى الا حوار بين الذات والآخر ، أشبه بالحوار الدائر بين حركتى الشهيق والزفير ، أحدهما وحده اختناق ، وكلاهما معا حيــاة .

يدى ــ التى استرجعتها
أمدها ، لتنفخ الحياة فى الجماد
لتزرع الأوراد
أمدها للشمس والريح والمطر
لاخوتى البشر

ولا يقف التزام الشاعر عند مجرد مصافحة الآخرين ، والالتقاء معهم على طريق الفقر والثورة ، بل يمتد ليتخذ خطوة أكثر ايجابية ، فيهـا يدين الشـاعر عصره بأكمله ، عصره الذى ساده الظلام . وفيها يرفع صوته فى وجه مولانا السلطان ، سلطان الزيف الذى استشرى ، والنفاق الذى طغى وزاد :

قافية الهمزة كانت بغلة عرجاء
يركبها الأمير كل ليلة ليلاء
كل القوافى أصبحت ، يا سيدى ، كالبغلة العرجاء
كان زمانا داعرا ، كان بلا حياء

ولكن وعى الشاعر بالجماعة ــ بعد وعيه بالذات ــ قد تضخم الآن ، فلم يعد قاصرا على ثورة الشاعر على سلطان الزيف والظلام ، بل امتد ليشمل ضفادع السلطان .. من شعراء وكتاب وأصحاب كلمة ، فعلى هؤلاء أكثر من غيرهم تقع مسئولية فساد العصر ، لأنهم أكثر من غيرهم طليعة الوعى الانسانى ، والمندوبون لتحقيق المثل الأعلى ، فان هم خانوا شرف الكلمة ورسالة التنوير ، أضحت حكمتهم جنونا ، وكلماتهم لغوا ، وأحاديثهم ثرثرة :

كانت تقىء حقدها على الجماهير ، وعلى المارد وهو يكسر الأغلال
ضفادع كانت تسمى نفسها « رجال »

رأيتهم فى مدن العالم ، فى شوارع الضباب فى السوق ، فى المقهى بلا ضمير

يزيفون الغد والأحلام والمصير .

وعلى الرغم مما فى الأرض من فساد ، وعلى الرغم مما فى الكون من شر ، فان الشاعر يؤمن بأن الخير باق وأصيل ، لأن الشر عارض وزائل ،

ومن ثم فهو يبشر بالفجر المشرق فوق أشلاء النهار ، والغد الباسم بعد أعاصير الحياة :

وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب

تملأ الأكواب

ويبعث الغنى

فآه ثم آه يا صبابتي وحزني

ولكنه ليس الايمان الطوباوى الحالم ، ايمان المؤمنين الذين يشع منهم النور ، ولا يشع اليهم النور ، وانما هو ايمان الثوار والمناضلين ، الذين يقولون بحتمية التطور ، ويقولون معها بجدلية التاريخ ، فالسماء لا تمطر عدلا ، وانما العدل شيء تستخلصه ارادة الحياة :

الموت عدل — حسنا — فليضرب الشياه على قفاه

حتى يموت ، ولتكن عادلة — يا سيدى — الحياة

ومع هذا كله ، فاذا كان لابد للشاعر الثورى أن يفعل ما يريد ، فلابد له أيضا أن يريد ما يفعل ، لأن ارادة الفعل أهم من الفعل نفسه ، كما أن ارادة الحيـاة أهم بكثير من الحيـاة نفسها ، وتلك حقيقة كان من التوفيق أن تنبه لها شاعرنا البياتي ، فجعل عنوان المقطع العاشر والأخير من هذه القصيدة « محنة أبي العلاء » الكلمة الشهيرة التي أطلقها **جاليليو** في وجه السلطة — سلطة الدولة والدين جميعا — « ولكن الأرض تدور » :

والأرض ، رغم حقدكم ، تدور

والنور غطى نصفها المهجور

وبعد « محنة أبي العلاء » تجيء « ثورة الخيام » ، الشـاعر الفارسي الشهير ، صاحب الرباعيات الأكثر شهرة ، والذى كانت حياته ثورة على أعداء الحياة ، ثورة على قراصنة المجتمع ·· ثورة على سماسرة الدين ·· ثورة على تجار الفكر ·· ثورة على عشاق الظلام ، ولذلك قطع الخيام رحلة عمره ، النار قلبه ، والماء دموعه ، والهواء حياته ، والتراب مثواه ·

ومن هنا كانت ثورته على واقع عصره ، وعلى معطيات الحياة من حوله ·· على العناصر الأربعة ، وعلى الحواس الخمس ، وعلى الجهات الست ، وعلى الأفلاك السبعة ، بل وعلى العقل والدين جميعا · وبعد أن فشلت الثورة ، وفر الثائر ، أخذ الخيام يتلفت الى الماضى الضائع والمستقبل الضبابى ،

يجتر الآلام ويتلمس العزلة ، يتدبر الأشياء ويؤثر الاغتراب ينشد وهو أليم : « لا تحسب أنى خليع سكير ، فأنا لا أشرب الخمر طلبا للنشاط أو الطرب ، ولا ابتغاء المروق على الدين أو الخروج على الأدب ، وانما أشتهى الغفلة عن نفسى قليلا » ·

وعبر حياة الخيام وثورته على واقع عصره ، حاول البياتى أن يقيم جسرا بيننا وبين تراثنا العربى القديم ، مستدعيا حياة الخيام الى وقتنا الحاضر ، مسقطا عليها دلالة عصرية جديدة ، متناولا اياها على مستوى المجاز تارة ، وعلى مستوى الحقيقة تارة أخرى ، وذلك فى قصيدته الطويلة « الذى يأتى ولا يأتى » ، التى تقع فى ثمـــانية عشر مقطعا ، استهلها الشاعر بافتتاحية أسطورية الجو ، وصف فيها العصر الذى عاش فيـه الخيام ، محيلا هذا الوصف الى عصرنا الحاضر ، محققا الاحالة المتبادلة بين كلا العصرين ، مستخدما المأثور الشعبى « لا غالب الا الله » كوسيلة من وسائل التستر الفنى خلف قناع :

ـ مولاى ! قال النجم لى ، وقالت الأقدار
بأننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار
وان هذى النار
الشاهد الوحيد فى محكمة الزمان
تصدع الايوان
واحترقت أوراقنا الخضراء فى الحديقة المعطار
والعندليب طار
ـ مولاى : لا غالب الا الله
فآه ثم آه

فى هذا الجو ولد الخيـــام ، ولد فى نيسابور ، ولد كمـا يولد كل انسان ، ولكنه لم يعش كما يعيش أى انسان ·· فقد كانت حياته صرخة احتجاج مادى وروحى على الظلم الاجتماعى ، والتفاوت الطبقى ، والامتهان لقيمة الحرية ، مما أدى به الى الثورة على كل سلطة ، سواء كانت سلطة الدين أو سلطة العقل أو سلطة الدولة ·

ولكى لا يدفع هذا المضمون الأيديولوجى الساخن بشاعرنا البياتى الى الوقوع فى هوة الخطابية المباشرة ، نراه ببراعة الفنان يعود الى حياة

بطله الخيــام ، ليستخلص منها رمــوزا ذات دلالة أكثر عمــومية وأعمق شاعرية :

ـ يا عندليب العاشق الأعمى ، ويا خزائن الأسرار
أبحرت السفينة
تبحث فى الأصقاع عن مدينة
لم يقف الشحاذ فى أبوابها يوما ، ولم يسند على رصيفها جبينه

وبعد أن يخلق الشاعر خلفية رمزية للصورة ، يعود الى المضمون الفكرى فيؤكده من جديد ، مضيفا اليه بعدا جديدا ، ليس فى هذه المرة المأثور الشــعبى المستخلص من تراث الشــعب ، ولكنه المأثور الأدبى المستخلص من تراث الانسان ، انها العبارة المشهورة التى قالها **شكسبير** على لسان بطله مكبث ، من أن الحياة « نكتة » أطلقها مأفون ملؤها الصخب والعنف ، ولكنها لا تدل على شىء :

كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجدور
وضاجعوها ، وهى فى المخاض
حياتنا فيها ، وفى داخل هذا النفق المسدود
رواية مملة مثلها أحمق أو مجنون

فمثل هذه اللفتة الفكرية تحقق بتفاعلها مع الصورة الفنية نوعا من التوازى الهارمونى ، الذى يضيف الى الرمز الدال ، الكلمة الموحية ، واللذان يحققان معا بتفاعلهما مع النغم الأصلى فى القصيدة ــ وهو ثورة الشاعر على واقع عصره ــ نوعا من البناء الشعرى الأشد قوة ، والأكثر تكاملا ، والذى لا يلبث الشاعر أن يبدأ منه ويعود اليه أبدا :

القمر الأعمى ببطن الحوت
وأنت فى الغربة لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطفأت
فأوقد الفانوس
وابحث عن الفراشة
لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور

ولو أننا قرأنا هذه الأبيات فى منظور جديد ، لو أننا قرأناها على

أن الشاعر انما يتحدث عن نفسه لا عن الخيام ، لارتسمت أمامنا شخصية البياتي بخصائصها الخاصة وظروفها المميزة ، ومع ذلك فالشاعر لا يلبث طويلا حتى يبث الخيام شكواه ، ليؤكد هذا المعنى :

ـ أهذه الآلام ؟

وهذه الشجون والأصفاد ؟

شهادة الميلاد ، يا خيام

فى هذه الأيام ؟

فنحن هنا أمام صورتين متشابهتين احداهما خارجية والأخرى داخلية ، فسجون الخيام وأصفاده فى الخارج ، يقابلها عزلة الشاعر واغترابه فى الداخل ، ومع اختلاف الأيام الا أن الآلام واحدة . وهكذا يلجأ الشاعر فى تأكيد مضمونه الفكرى الى أسلوب الاحالة المتبادلة بين الداخل والخارج .. بين الذات والموضوع .. بين الوجه والقناع ، ولكنه لا ينسى أن يرتد الى مضمونه الفكرى من حين لآخر ليؤكده فى كل مرة بأسلوب جديد ، فهو فى هذه المرة الثالثة يستخدم المأثور الدينى المستخلص من الكتاب المقدس ، والذى يتمثل فى عبارة السيد المسيح .. « الكل باطل وقبض الريح » .

ـ مولاى ، لا يبقى سوى الواحد القيوم

وهذه النجوم

الكل باطل وقبض الريح

وببراعة فنية نادرة يجمع الشاعر بين القديم والمعاصر على مستوى الألفاظ ، بعد أن برع فى تحقيق هذا الجمع على مستوى الصورة الشعرية والفكرة الفنية ، فهو يستخدم الكلمات الخيامية أو الكلمات القادرة على تهيئة الجو الخيامى بوجه عام مثل : الخمر والسكر ، والحانة والتقويم ، والحكمة والرغيف ، والقطرة والبحر ، وكف القدر ، وكأس العمر ، وتوبة التائبين..الخ ، كما يتحدث عن نجمة الصباح ، وبساط ألف ليلة ، وحانة الأقدار ، وقراءة التقويم ، ونار المجوس ، وبائعى الخواتم النحاس ، وثمن الخبز الذى اشترى به زنبقا ..

ولكننا نلاحظ ـ بين طيات القصيدة ـ أن الألفاظ المعاصرة تطل علينا من حين لآخر ، بحيث تخرجنا من العبق التاريخى الذى كنا فيه ، الى العصر الحاضر الذى نعيش فيه الآن ، كل هذا من غير أن تهتز الصورة

فى وجداننا ، ومن غير أن نحس بالتنافر اللفظى بين أجزاء القصيدة ٠٠ فكلمات مثل البنوك والأرقام والمقهى وشهادة الميلاد ، وعبارات مثل صحف الصباح . والوظيفة الشاغرة ، وورق الجرائد الصفراء ، والثورة على الطغاة ، والاعدام رميا بالرصاص ٠٠ تمتزج بآبائها وأجدادها القدامى ، فى مركب هارمونى متجانس اللفظ متكامل البناء ٠

ولا تقف المزاوجة بين القديم والمعاصر عند هذا الحد ، بل تتعداه الى أن تصل الى المعنى التراجيدى للحياة ، أعنى الى ما وراء الحياة الخيامية من ثورة ثم فشل ثم فرار ثم نفى واغتراب ، بحيث نشعر بأن مأساة الشاعر الفارسى القديم هى هى مأساة الشاعر العراقى المعاصر ٠ لأن المأساة لا تزال مستمرة ، وان تخفت فى ثوب عصرى جديد :

وريث هذا العالم ـ الانسان
يحوم حول سوره عريان
فاكهة محرمة
ومدن بلا ربيع مظلمة
مفتوحة مستسلمة
تحيا على الفتات
مات المغنى ، ماتت الغابات
والعندليب مات ٠

ولكن الشاعر بمقدار ما يعمق وعينا بالمأساة ، بمقدار ما يحاول اخراجنا منها على رؤية أكثر شمولا ونظرة أبعد مدى ، فالأمل لا قيمة له ان لم ينبثق من مقاومة الواقع الأليم ، ولا قيمة للتفاؤل ان لم يكن وليد نضال ومعاناة ، وعلى ذلك فالانسان الثورى الشريف هو من يثور على مجانية الحياة ، لأن الحياة عنده وعى وارادة ، وعلى ذلك أيضا فان الطلائع الثورية هم أولئك الذين :

يحرقون ليضيئوا : شرف الانسان
أن لا يموت ضائعا منسحقا مهان
كالكلب تحت عجلات العار
وأن يعيش فى خطوط النار
منتصرا ، حتى وان حاقت به الهزيمة

فالهزيمة فى ذاتها لا تهم ، وانما المهم هو الوعى بالهزيمة من اجل أن يكتسب الانسان عمقا جديدا ، ومن أجل أن ينطلق الانسان نحو غاية أبعد مدى ·· نحو اعادة بناء الحياة · فالنصر بلا معاناة نصر ساذج رخيص ، أما النصر النابع من جوف المأساة فهو النصر الواعى العميق ، ومع ذلك فالبطولة ليست فى الهزيمة ولا فى الانتصار ، وانما البطولة فى التضحية والنضال ·· فى الثورة أبدا :

معجزة الانسان أن يموت واقفا ، وعيناه الى النجوم

وأنفه مرفوع

ان مات ــ أو أودت به حرائق الأعداء ·

وأن يضىء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم

وأن يكون سيد المصير

هذا هو عبد الوهاب البياتى ·· الشاعر الذى جعل من حياته مدادا لكلماته ، ومن الاثنين معا وقودا فكريا وفنيا فى معركة الحرية والتحرر ، الحرية من أجل الوطن ·· والتحرر من أجل الانسان ·

أمل جديد للشعر الجديد

* بدأت أزمة الشعر الجديد باتجاه الكثرة من رواده الأول الى شكل الشعر المسرحى ، بدلا من شكل القصيدة الغنائية • ومهما كانت مبررات هذا الاتجاه التحولى ، فالذى لا شك فيه ان هذا التحول بمقدار ما كان له تأثيره الايجابى فى فن المسرح ، كان له على الوجه الآخر أثره السلبى فى حركة الشعر ••

الظاهرة التى لا يخطؤها الباحث الأدبى بعامة ، والمتتبع لحركة الشعر بوجه خاص ، هى أن الشعر قديمه وجديده أصبح فنا بلا نقاد ولا جمهور ! فنظرة ولو عابرة الى مجموعة الدواوين التى ظهرت وتظهر من حين لآخر دون أن تحظى باهتمام النقاد ، ونظرة أخرى الى المساحة الضئيلة التى تخصص لنشر الشعر فى الاذاعة والصحف والمجلات ، ثم نظرة أخيرة سواء الى القوة الشرائية المحدودة التى تقبل على شراء دواوين الشعر ، أو الى الكم العددى المحدود الذى يغشى أمسيات الشعر وندواته ، هذه النظرات جميعا تطلعنا على حقيقة على جانب كبير من الخطورة والخطر ، هى انصراف النقاد عن نقد الشعر ، وانصراف الجمهور أيضا وبالتالى عن هذا الفن من فنون التعبير .

فبعد رحلة طويلة وشاقة عبر التأليف الابداعى فى الشعر ، منذ أن عادت الروح الى جسد الشعراء فى مرحلة البعث ، وانبرى **محمود سامى البارودى** يحمل لواء البعث الشعرى الجديد ، مستهدفا « **احياء سنة السلف** » أو اعادة الحياة الى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة ، بكل ما تنطوى عليه من تصوير وديباجة وموسيقية الى أن جاءت مرحلة النهضة التى كان **أحمد شوقى** هو أميرها بلا منازع ، اذ لم يقتصر على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة ، وانما حاول انهاضه عن طريق شعوره العميق بما ينبغى أن يكون عليه الشعر فى عصره ، أو عن طريق ايمانه الشديد بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة ، وفتح آفاق أرحب أمام القصيد الشعرى ...

أقول انه بعد هاتين المرحلتين فى رحلة الشعر الطويلة ، مرحلة البعث ومرحلة النهضة اللتان تشكلان احداهما بعد الأخرى ما يمكن تسميته بالشعر الكلاسيكى قديمه وجديده ، وذلك لخضوعهما لنفس مقاييس النقد الأدبى التى نادى بها الشيخ **حسين المرصفى** .. ناقد

الكلاسيكية الأول ، جاءت مرحلة أخرى كانت بمثابة ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التى تتطابق ومواصفات هذا الشعر ، وهى الثورة التى شنها **العقاد** على أمير الشعراء أحمد شوقى ، والتى استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر سواء على مستوى النقد أو على مستوى الابداع ، وأن تقيم أول محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين نظرية النقد ونظرية الشعر ، غير أن ثورة العقاد على شعر شوقى كانت فى حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل ، أعنى أنها بمقدار ما قلبت التصور النقدى لمضمون الشعر بمقدار ما حافظت على شكل الشعر التقليدى سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية ٠٠ فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية ، وصحيح أن العقاد دعا فى ثورته الى وحدة القصيدة بعد أن كان منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بمقدار ما هو تصحيح لموازين الشعر ٠٠

واذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقى فى صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل ، فقد كان الشعر الجديد ثورة فى الشكل والمضمون جميعا ، فالاقتصار على وحدة التفعيلة فى الشعر الجديد ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته ، يكمن مضمونه فى لغته الحرة وصياغته الطليقة ، لا فى محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ، هذا فضلا عن الأسلوب الجديد فى الأداء الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وصراع ، وقطع وفجوات ، والذى يلفت الانتباه أكثر من سواه ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشىء المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد ٠

أقول ان هذه الأبعاد جميعا فى شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هى التى جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ، ثورة لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى شنها العقاد نفسه على شعر شوقى ، فاذا كانت ثورة العقاد على شوقى هى كما يقول الجدليون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فان ثورة الشعر الجديد هى بمثابة الثورة التى تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد ٠

وكما كان الوطن اللبنانى هو منطلق حركة التجديد الشعرى التى تزعمها **جبران وميخائيل نعيمة** ، وجاءت على ميعاد مع حركة التجديد التى بدأتها مدرسة الديوان ، كذلك كان الوطن العراقى هو منطلق حركة الشعر الجديد التى حمل لواءها كل من **السياب ونازك الملائكة** ، وتردد

صداها بعد ذلك فى شعر الطليعة المصرية من الشعراء . تلك الطليعة الشاعرة التى قادها **عبد الرحمن الشرقاوى** ومضى فيها **نجيب سرور** الى أن بلغت ذروتها عند **الشاعر صلاح عبد الصبور** ، الذى استطاع باصرار ولكن بأصالة أن يمكن لحركة الشعر الجديد فى واقعنا المصرى ، وأن يخوض معارك ضارية مع العقاد .. قطب الشعر التقليدى ، وأن يثبت نهائيا وبما لا يدع مجالا للشك أن عمود الشعر الجديد قد أقيم ، وأن معبد الشعر التقليدى قد توارى ليدخل فى ذمة التراث ، وليفسح المكان واسعا وعميقا كى يرتفع البناء الجديد ..

والواقع ان صلاح عبد الصبور بعد ديوانه الأول « **الناس فى بلادى** » ، وبعد ديوانه الثانى « **أقول لكم** » ، استطاع من خلال ديوانه الثالث « **أحلام الفارس القديم** » أن يدخل مرحلة النضج الفكرى ، وأن يقيم بناء هيكله الشعرى ، وأن تعقد له الامارة على شعراء العربية المحدثين، ولم يقتصر الدور الذى قام به صلاح عبد الصبور على هذا وحده ، بل تعدى ذلك الى نقل حركة الشعر الجديد من مجرد حركة تجديد نائية ، هناك على جناح النسر العربى ، الى حركة ثورية عارمة هنا فى قلب الوطن العربى كله . حركة استجاب لها شاعر بعد شاعر ، وتفتحت عليها أفئدة جيل بأسره من الشعراء ، أولئك الذين يمكن تسميتهم بالفعل بجيل ما بعد صلاح عبد الصبور .

غير أن حركة الشعر الجديد بعد أن قطعت كل هذا الشوط فى مسيرتها الثورية الصاعدة ، أعيتها الرحلة وأنهكها المسير ، فلم تعد تقوى على تسجيل أرقام قياسية جديدة ، ولم يعد « **الفارس القديم** » ينبهر بركوب الخيل ليصول ويجول فى ساحة السباق ، وعادت ربة الشعر ترتدى ثوب الحداد (فلا أنات أرغول « **حابى** » التى تتردد فى جنبات الوادى تعزيها ، ولا عذب الأغانى التى ينشدها الصغار من بنيها تكفكف من دموعها) لأن صلاح عبد الصبور أكبر بنيها وأمير بلاطها هجرها بعد أن أوقعته ربة أخرى فى شباكها ، هى ربة المسرح ، التى راح يبيت عندها مفتونا بمملكتها الأوسع رقعة والأرحب أفقا .

وتلك فى تقديرى هى أزمة الشعر الجديد التى بدأت باتجاه الكثرة من رواده الأول الى شكل الشعر المسرحى بدلا من شكل القصيدة الغنائية. ومهما كانت مبررات هذا الاتجاه التحولى ، فالذى لا شك فيه أن هذا التحول بمقدار ما كان له تأثيره الايجابى فى فن المسرح كان له على الوجه الآخر أثره السلبى فى حركة الشعر .. هكذا كان اتجاه عبد الرحمن

الشرقاوى الى المسرح بمسرحيته الرائدة « مأساة جميلة » ومن بعدها مسرحية « الفتى مهران » ثم اتجاه نجيب سرور هو الآخر بمسرحيتيه « ياسين وبهية » و « آه يا ليل يا قمر » وأخيرا صلاح عبد الصبور بمسرحيته الواعدة « مأساة الحلاج » • كان اتجاههم جميعا الى المسرح ، تعبيرا عن الأزمة التى أخذت تعلو جبين الشعر الجديد ، مهما قيل عن مواكبة اتجاههم للاتجاه العالمى المعاصر من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى ، ومهما قيل أيضا عن تطورهم بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية .أى المرحلة التى تصبه فى قالب الدراما •

وليست تلك بطبيعة الحال هى كل مظاهر الأزمة ، وانما يضاف اليها أيضا توقف الكثرة الشاعرة من جيل صلاح عبد الصبور عند الديوان الأول ، اما لانصرافها عن الشعر أو لعجزها عن الوصول الى مجالات النشر ، الأمر الذى لا يمكننا من تقييم هؤلاء الشعراء تقييما نقديا متكاملا ، ولا يمكننا بالتالى من وضعهم فى مواقعهم الفنية الصحيحة على خريطة الشعر المعاصر • فباستثناء **أحمد عبد المعطى حجازى** الذى صدر ديوانه الثانى « لم يبق الا الاعتراف » بعد ديوانه الأول « مدينة بلا قلب » واستطاع بفضلهما أن يحتل مكانته الحقيقيه كعلامة واضحة ومتميزة على طريق الشعر الجديد ، وكذلك **محمد عفيفى مطر** الذى صدر ديوانه الثانى « ملامح من الوجه الأنبادوقليسى » بعد ديوانه الأول « من دفتر الصمت » فكشف بهما عن موهبة شعرية أصيلة ودرجة عالية من النضوج الفكرى ، باستثناء هذين الملمحين البارزين والباقيين أولهما من جيل صلاح عبد الصبور ، والآخر من بعده ، لا نجد سوى مجموعة من الشعراء وحيدى الديوان الذين لا يمكننا من خلال ديوانهم الواحد أو الوحيد أن نتثبت من أصالتهم الشعرية ، ولا أن نتعرف على أبعاد عالمهم الشعرى •

أما عن الشعراء من جيل ما بعد صلاح عبد الصبور ، وهو الجيل الذى وجد طريق الشعر الجديد أمامه واسعا وممتدا ، بعد أن رصفه جيل الرواد ، وخاضوا من أجل رصفه الكثير من المعارك ، الأمر الذى أعفى شباب هذا الجيل من معاناة تجربة الشكل ، ومن التمزق بين كلا الشكلين •• التقليدى والجديد • فالواقع أن أكثر أفراد هذا الجيل لا يشكلون فيما بينهم فورة شعرية دافقة ، تعبر عن تيار شعرى أصيل ، يرتد بجذوره الأولى الى جيل الرواد ولكنه يمتد بهذه الجذور الى آفاق أبعد مدى ، فهم فى أسعد الأحوال « قصائد » فردية متناثرة ، لا تكشف عن شخصية

شعرية فذة وعالم شعرى فريد ، بمقدار ما تشى بالمصدر الذى صدرت عنه ، والمجرى الذى تسير فيه • فالواحد منهم على حدة يكاد يكون صدى لجانب من جوانب صلاح عبد الصبور مع اختلاف فى النسب وتفاوت فى المقادير ، فبينما نجد شاعرا مثل **محمد مهران السيد** فى ديوانه « بدلا من الكذب » يتأثر به فى جانبه الفكرى أو الأيديولوجى ، نجد شاعرا آخر مثل **بدر توفيق** فى ديوانه « قيامه الزمن المفقود » يتأثر به فى جانبه الفلسفى أو الميتافيزيقى ، وفى الوقت الذى يذكرك فيه **كمال عمار** فى ديوانه « أنهار الملح » بالوجه الاجتماعى أو الانسانى عند صلاح عبد الصبور ، يذكرك **محمد ابراهيم أبو سنة** فى ديوانه « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » بالوجه العاطفى أو الغرامى عند هذا الشاعر ، أما **حسن توفيق** فقد اكتفى من صلاح عبد الصبور بصوره الشعرية وألفاظه الصوفية فضلا عن ايقاعه الموسيقى ، ليعالج بهذه الأدوات جميعا تهويماته العاطفية التى لا تنتهى •

وصحيح أن هذا الشاعر الرائد كان بالضرورة المظلة الكبيرة التى استظل بها الشعراء من أبناء هذا الجيل ، ولكن الصحيح أيضا أنك لا تكاد تجد بينهم الشاعر الذى جرؤ على الخروج من تحت المظلة الى حيث العراء الخارجى ، لكى يفتح آفاقا جديدة أمام الشعر الجديد • وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الشاعر الطالع **أمل دنقل** الذى صدر له ديوانه الأول « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » فكشف فى هذا الديوان عن نجم جديد يبزغ ، ولكن من وراء الوجه الآخر للقمر ، أعنى أنه وان انتمى الى جيل ما بعد صلاح عبد الصبور ، الا أن تأثره بهذا الشاعر جاء ضمن تأثره بغيره من الشعراء ، بحيث يصدر فى النهاية عن حركة الشعر الجديد بعامة ، ويبدأ مسيرته الشعرية بخطى واثقة وآمال عراض ، فهو وان يكن ربيب هذه الحركة الا أنه وليد ذاته ونسيج وحده •

وقبل أن نستطرد فى تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الأول ، يحلو لنا أن نضيف ظاهرة أخرى وأخيرة الى ظواهر الأزمة التى يعانيها الشعر الجديد فى واقعنا المصرى المعاصر ، تلك هى ارتداد موجة التأليف الابداعى فى الشعر الى كل من بيروت وبغداد ، بعد أن نشطت الحركة الشعرية العربية نشاطا غير عادى ، وعاد أعلام الشعر الجديد من أمثال **البياتى وأدونيس وبلند الحيدرى وخليل حاوى وأنسى الحاج ويوسف الخال ومحمد الفيتورى ونزار قبانى** يتنازعون مكان الصدارة ، ويفاجئون الحركة الشعرية بالديوان اثر الديوان • هذا بالاضافة الى ظهور كوكبة جديدة من

شعراء الأرض المحتلة من أمثال **محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد** وغيرهم ، ممن استطاعوا بتجاربهم البطولية العنيفة ، ومضامينهم الثورية العاصفة ، أن يرفدوا الحركة الشعرية برافد جديد ، وأن يشكلوا تيارا شعريا جديدا يهب على حركة الشعر الجديد ٠

وقبل أن أعود الى شاعرنا أمل دنقل أبادر فأقول ، ان تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الأول لا يعنى تقييمه تقييما نقديا شاملا أو متكاملا، ولا يعنى أيضا أنه يمثل تيارا اضافيا جديدا ، أو حركة ثورية جديدة . وانما هو ديوان على درجة عالية من النضوج الفكرى ، لشاعر على درجة مماثلة من الأصالة الشعرية ٠ هذان البعدان ٠٠ النضوج الفكرى والأصالة الشعرية استطاعا بحق أن يسفرا عن شاعر لا تخطؤه العين الفاحصة للكثرة الشاعرة من أبناء جيله ، فهو شاعر واعد يستطيع أن يضيف اضافة كيفية لحركة الشعر الجديد ، ان لم نقل انه يستطيع بحق أن يكون أملا جديدا للشعر الجديد ٠

النضج الفكرى كما سبق أن قلت هو الطابع الغالب على قصائد هذا الديوان لأننا هنا بازاء شاعر لا يصدر عن تجاربه الذاتية بمقدار ما يصدر عن رواه الفكرية ، فهو لا يشعر عن طريق الحس ولكنه يرى عن طريق الحدس ، أعنى انه لا يخوض تجارب الحياة بمقدار ما يتلقى معطيات الوجود، فيحيلها الى ذاته ، ويأخذها على عاتقه ، ليخرجها بعد ذلك رؤى فكرية ، ولكنها ليست رؤى خالية من وهج الوجدان ٠ وليس معنى هذا أننا هنا بازاء شاعر فيلسوف يعبر عن تأملاته الفلسفية فى الوجود والحياة ، وانما معناه أن شاعرنا يتناول مشكلات سياسية واجتماعية بعينها ، ولكنه التناول الذى ينتقل بها من التجربة الجزئية الخاصة الى التجربة الكلية العامة ، وبذلك يرتفع بها الى مستوى قضايا الانسان العام ٠

والمنطلق الفكرى عند هذا الشاعر ، والذى نعبر من خلاله الى قصائد الديوان ، هو فكرة الصراع أو فكرة التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد ، كل فكرة تقابلها فكرة أخرى ، وكل شىء يعارضه شىء آخر ، وعلى ذلك فالتناقضات وان كانت سلبية فى ذاتها ، الا ان تبادل الحركة بينها هو الذى يخلق الشىء الموجب ، ومن ثم كانت الحياة نفسها ايجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات ، وهذا ما عبر عنه الشاعر فى الديباجة القصيرة التى استهل بها قصائد الديوان :

آه ٠٠ ما أقسى الجدار

عندما ينهض فى وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر ٠٠ كى ننقب ثغرة ٠

ليمر النور للأجيال ٠٠ مرة !

... ...

ربما لو لم يكن هذا الجدار ٠٠

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق !!

واذا كانت فكرة الصراع هى المنطلق الفكرى عند هذا الشاعر ، فهو المنطلق الذى يقودنا بالضرورة الى أهم سمة من سماته ، ألا وهى النزعة الدرامية ٠٠ « ارتاح الرب الخالق فى اليوم السابع ٠٠ لكن ٠ لم يسترح الانسان » ٠ على أنها ليست الدراما الأحادية التى تقف عند مجرد الصراع بين الفكرة والفكرة ، أو بين الموقف والموقف ، ولكنها الدراما الشمولية التى تنظر للحياة نفسها على أنها فى طبيعتها صراع ، صراع الانسان مع الأقوى والأضخم ٠٠ « من يفترس الحمل الجائع ٠٠ غير الذئب الشبعان ؟ » وعلى ذلك فرحلة الانسان فى نهر الزمن رحلة تبدأ من الموت فى الميلاد الى الموت فى الحياة ، على اعتبار أن الخطيئة الأولى جاءت بالموت الذى نسميه الميلاد أو نسميه الحياة ٠ « طفلك آتٍ من مدينة الخراب ٠٠ الموت ما يزال مقعيا على الأبواب » ٠ وعبثا يحاول الانسان أن يتفادى وجوده ، أو أن يتحاشى ملاقاة مصيره ، فالعودة الى الجنة الأولى الى حيث الرحم معناها الموت ٠٠ الموت قبل الميلاد ، ونشدان الجنة الثانية حيث نعيم الفردوس معناها أيضا الموت ٠٠ الموت بعد الميلاد ، وعلى ذلك فشهادة الميلاد لا فارق بينها وبين شهادة الوفاة :

ماذا تخبىء فى حقيبتك العتيقة ٠٠ أيها الوجه الصفيق

أشهادة الميلاد ؟

أم صك الوفاة ؟

والوجه الصفيق هو الزمن الذى لابد للانسان من أن يصارعه ولا يكف عن مصـــارعته ، ما دام يعيش فى داخله ، يسبح فى نهره ويطفو فوق سطح تياره ٠

الصراع والانسان وتناقضات الحياة اذن هى الأبعاد الرئيسية الثلاثة التى يتشكل منها التفكير الدرامى عند هذا الشاعر ، والتى ولدت فى شعره الاحساس الدرامى لا بالحياة ككل ، والا كنا بازاء فيلسوف لا شاعر ،

ولكن بالحياة كمفردات وجزئيات ، فكل مفردة من مفردات حياتنا اليومية ، بل وكل جزئية من جزئيات هذه الحيـاة ، هى فى حقيقتها بنيـة درامية صغيرة تدخل فى تركيب هذا البناء الدرامى الشامل الذى تسميه الحياة :

وجولاتنا فى الملاهى ،

اهتزازاتنا فى الترام ،

ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الرشيقات ،

مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا ،

الضحكات ، النكات :

بقايا من الزبد المر ٠٠ والرغوة الداعرة ؟!!

« ترى هل نحن موتى ٠٠ ؟! » ٠

ومن هنا لم تكن القصيدة من قصائده مجرد قطاع طولى أو عرضى للحياة ، بل هى فى الواقع لوحة مصغرة للحياة ، فلا تجد فى الديوان ذلك الفصل التعسفى بين قصيدة فى الحب وأخرى فى الحرب وأخيرة فى الموت ، ثم فى الربيع أو الليل أو المرأة ، والله الى آخر هذه الأبواب ، أقول اننا لا نجد فى ديوان أمل دنقل شيئا من هذا فى قصيدة على حدة ، وانما نجد هذا كله فى القصيدة مرة واحدة، والمطالع لقصـائد الديوان الرئيسـية لا يجدها قصائد فى ديوان ، بمقدار ما يجد أن فى كل قصيدة منها ديوان٠

وكما ينظر الشاعر الى الحياة على أنها ليست شيئا فى ذاته ، وانما هى مجموعة من المفردات أو الوقائع الجزئية المتصارعة ، كذلك ينظر الى الأحياء لا على أنهم مجموعة من « الذوات » كل منها معزولة عن الأخرى ، ولكن على أنهم مجموعة من « الموضوعات » تعيش فى عالم موضوعى ، أو مجموعة من الذوات تتفاعل فى هذا العالم مع ذوات أخرى ٠ وبذلك تسقط التفرقة الثنائية المألوفة بين الذات والموضوع ، أو بين الأنا والآخر لتحل محلها مجموعة من العـلاقات الديالكتيكية التى تدخل فى صنع نسـيج الحياة ٠ وهكذا لا نكاد نجد فى الديوان ذلك النـوع من التعبير الذاتى الصرف الذى يعبر فيه الشاعر عن ذات نفسه ، ولا تلك التجربة الوجودية الخاصة التى مر بها الشاعر دون غيره ، وانما ما يظنه الشاعر ذاتيا وخاصا نراه متمثلا فى اطار البنية الدرامية للحياة الموضوعية العامة ٠ وهـذه ورقة من يوميات الشاعر نطلع عليها لنجدها يومية عادية يمكن أن تحتويها مذكرة أى انسان :

جاءت الى وهى تشكو الغثيان والدوار

(٠٠ أنفقت راتبى على أقراص منع الحمل !)

ترفع تحوى وجهها المبتل ٠٠

تسألنى عن حل !

هنأنى الطبيب ! حينما اصطحبتها اليه فى نهاية النهار

رجوته أن ينهى الأمر ٠٠ فثار (واستدار

يتلو قوانين العقوبات على كى اكف القول !) ٠

والواقع أن نظرة الشاعر الى الحياة على أنها مجموعة من المفردات ، والى الأحياء على أنهم جماعة من الموضوعات ، هى التى وضعت كلتا يديه على أهم خاصية من خواص التفكير الدرامى ، وأعنى بها خاصية «التجسيد»٠ فالدراما لابد لها لكى تكتمل عناصرها من وسط مادى تتحرك فيه ، والوقائع المادية من ناحية والأشخاص المحسوسين من ناحية أخرى هى أهم مكونات ذلك الوسط المادى ٠

لذلك نرى الشاعر يعمد إلى التفصيلات المادية ليجسم فيها مشاعره الوجدانية ، بمقدار ما يلجأ الى الشخصيات الحية ليجد فيها تجاربه الذاتية، ومن ثم كان التفكير الشعرى عنده تفكيرا بالأشياء والأشخاص ، أو تفكيرا من خلال الأشخاص والأشياء ، فهو يتكلم عن أو من خلال **سبارتاكوس والحجاج وزرقاء اليمامة** ، فضلا عن **عبد الرحمن الداخل وأبى موسى الأشعرى وأبى الطيب المتنبى** ، وفى ثنايا كلامه تتردد أسماء ذات دلالة مثل صحراء النقب ، وسجن المزة ، ومقاهى الأربعين ، ووقائع ذات صدى مثل نكبة البرامكة وحريق قرطاجة وقتل أدهم ، وحكايات لها رنين مثل حكاية عروس النيل وحكاية دموع ايزيس وحكاية يوسف وزليخا فى قصر العزيز ٠ وامعانا فى تجسيد الصورة يربط الشاعر بين الوقائع اليومية المعاصرة ، وبين أحداث وشخصيات مستقاه من التاريخ والأساطير :

أغلقى المذياع ،

هذا زمن السكتة ،

من ترى يحمل رأس « المعمدان » !!

ويلجأ الى أسلوب الحوار الداخلى تجسيدا للتجربة الذاتية فى اطار

موضوعى ، واقترابا من تشييد صورة متكاملة للحياة بكل ما فيهـا من صراع وتناقض وانسان :

من أنت يا حارس ؟

انى أنا الحجاج ..

عصبنى بالتاج ..

تشرينها القارس !

ومن أجل بلوغ هذه الصورة ينقل الشاعر قصائده بكل ما يمكنه أن يصل اليه من وسائل التعبير الدرامى ، فهو الى جوار أسلوب الكورس الذى أجراه على قصيدة بأكملها هى قصيدة « ايلول » ، يستخدم أسلوب التضمين لاكساب صوره بعدا تاريخيا أكثر عمقا وأشد موضوعية ، ولاشعار القارىء أن التجربة التى يعبر عنها ليست تجربة فردية محدودة ، وانما هى تجربة انسانية عامة .. « والعام عام جوع .. » دون الماء رأسـك يا حسين ..» « نامت نواطير مصر » ، « عيد بأية حال عدت يا عيد » ، « ما للجمال مشيها وئيدا ؟! أجندلا يحملن أم حديدا ؟! » غير انه اذا كان أسلوب التضمين يعنى ان الشاعر قد وجد فى تجارب الآخرين ما يؤكد تجربته من جهة ، وما يؤكد وحدة التجربة الانسانية من جهة أخرى ، فالملاحظ على تضمينات أمل دنقل انها جميعا تكاد تكون تضمينات واحدة الاتجاه ، أعنى أنها تغترف من لغة بعينها هى اللغة العربية ، ومن تراث حضارى بعينه هو التراث القومى ، ولو ان شاعرنا الشاب فتح نفسـه لأكثر من لغة وأكثر من تراث ، لاتسعت ثقافته ، وارتفعت الى مستوى شاعريته ، ودتج عن اتساع أفق الثقافة الانسانية اتساع أفق الرؤية الشعرية .

أقول ان استغلال الشاعر لكافة وسائل التعبير الدرامى ، وأهمها التعبير بالأشخاص والأشياء داخل عناصر الدراما الرئيسية .. الانسان والصراع وتناقضات الحياة ، هو الذى مكنه فى النهاية من امتلاك خاصية التجسيد القادرة على بناء القصيدة الدرامية ، ومن تجنب الوقوع فى هوة التجريد بكل ما تؤدى اليه من غنائية وخطابية ومباشرة . ومع هذا فلا يخلو الديوان من مقاطع يحن فيها الشاعر الى نسيج القصيدة التقليدية التى تقصد الى الفكرة أو المعنى مباشرة وبشكل تجريدى ، كما كان الحال عند أكثر شعراء العرب القدامى ، واستمرارهم عند التقليديين من الشعراء المعاصرين ، أسمعه يقول :

المجد للشيطان .. معبود الرياح

من قال « لا » في وجه من قالوا « نعم »
من علم الانسان تمزيق العدم
من قال « لا » ٠٠ فلم يمت ،
وظل روحا عبقرية الألم !

والذى يعنينا الآن هو ان التعبير عند الشاعر بالأشياء والأشخاص ، أو من خلال الأشخاص والأشياء هو الذى قاده الى استخدام الرمز والأسطورة كأسلوب من الأساليب الدرامية التى شاع استخدامها فى تجربة الشعر الجديد ، واذا كان الرمز بطبيعته غنى ومثير سواء فى المجال الدينى أو الصوفى ، والمجال العلمى أو الرياضى ، والمجال اللغوى أو المنطقى الصرف ، فهو أكثر غنى وثراء فى مجال الأدب بعامة ومجال الشعر بوجه خاص ٠ فالرموز الأخرى تشير الى موضوعات خارج نطاقها باعتبارها مصطلحات ، بعكس الرمز الشعرى الذى يرتبط بالموضوع الذى يشير اليه ، والذى يدخل معه فى علاقة حيوية ، أعنى أن الرمز الشعرى ليس رمزا تجريديا يشير الى ما وراءه ، وانما هو رمز تجسيدى هو وما يرمز اليه شىء واحد ٠

وعلى ذلك فالرمز يكون بدلالته لا بطبيعته ، أعنى أنه لا يكفى الشاعر أن يستخدم رمز القمر ليشير به الى الحب أو رمز الحمامة ليشير به الى السلام أو رمز الناى ليعبر به عن الحزن ، وانما الرمز يستمد قيمته من السياق الذى يرد فيه ، كما يستمد قوة تأثيره من ارتباطه بالتجربة الشعورية التى يعانيها الشاعر ٠ وهذا معناه أن الرمز لكى تكون له قوة التأثير الشعرى ، لابد للشاعر من أن يجيد استخدامه فى علاقاته القديمة ، ومن أن يضيف الى ذلك أبعادا أخرى جديدة ، فاذا كان الرمز قديما كان على الشاعر أن يربطه فكريا وعاطفيا بالتجربة الحسية المعاصرة ، أما اذا كان اللفظ المستخدم جديدا فعلى الشاعر أن يركز فيه شحنته العاطفية والفكرية ، لكى يرتفع به الى مستوى الرمز ٠ وهذا ما وفق فيه شاعرنا أمل دنقل سواء من حيث خلق السياق الشعرى الخاص بالرمز القديم ، كما فى رمز أيلول « ها نحن يا ايلول لم ندرك الطعنة ، فحلت اللعنة فى جيلنا المخبول » ! ورمز القيصر « لا تحلموا بعالم سعيد ٠ فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد » ٠ أو من حيث الارتباط الحيوى بين الرمز والتجربة فى حالة خلق الرمز العصرى الجديد ، وهو ما فعله الشاعر فى رمز النفط « هل يصلح العطار ، ما أفسد النفط ؟ » ٠ وفى رمز أقراص منع الحمل « أنفقت راتبى على أقراص منع الحمل ! » ٠

وما يقــال عن الرمز قديما ومعــاصرا يقال مثله عن الأسطورة ،ـ فالأسطورة كالرمز لابد لها من السياق الشعرى والشعورى الذى ترد فيه ، ومنه تستمد دلالتها وقوتها على التــأثير ، ولا فرق فى ذلك بين الشخصيات التى دخلت الأسطورة على مر الزمن ، أو الشخصيات العصرية التى يمكننا أن نخلع عليها الرداء الأسطورى ، فما الأسطورة الا مجموعة من الرموز المتداخلة التى يحكمها منطقها الداخلى الخاص ، والتى يجسد فيها الشاعر وجهة نظره الشاملة بازاء الواقع الخارجى ٠٠ على أنه اذا كان شاعرنا قد جارى غيره من الشعراء المعاصرين فى استخدام رموز أسطورية بعينها ، مثل **سيزيف وسالومى ، وبنيلوب وهانيبال ، وأحمس وايزيس وتموز وطروادة** ، فضلا عن أسلوب التعبير من خلال شخصيات تاريخية **كأبى موسى الأشعرى** على المســتوى الفكرى ، **وأبى الطيب المتنبى** على المستوى الشعرى ، فالذى يحسب لهذا الشاعر حقا هو أنه استطاع أن يضيف الى مأثور الرمز الأسطورى رموزا أخرى جديدة ، أهمها فى تقديرى رمز **زرقاء اليمامة** التى استطاع الشاعر أن يتفاعل معها تفاعلا حيا ، وأن يكتشف فيها بعدا رمزيا رائعا ، فيه عمق المغزى وشمول الدلالة ، وفيه القدرة على الارتفاع من الجزئى الخاص الى الكلى العام ٠ كذلك وجد الشاعر فى شخص **سبارتاكوس** رمزا جديدا يجتمع فيه أكثر من مستوى من الدلالة والايحاء ، سواء على مستوى التجربة السياسية والاجتماعية المعاصرة ، أو على مستوى التجربة الانسانية بوجه عام ٠

واذا كانت هاتان الشخصيتان ٠٠ سبارتاكوس وزرقاء اليمامة تمثلان ما أضافه الشــاعر الى مأثور الرمز الأسطورى فى جانبه البشرى ، فقد أضاف اليه أيضا فى جانبه المادى أو المعنوى ، وليست قصيدة «**السويس**» بما تحمله من شحنات فكرية وشعورية ، وما تتضــمنه من مغزى واقعى ومغزى رمزى ، وما تؤكده بعد هذا كله من قدرة الشاعر على الارتفاع بالواقعة الفردية المعاصرة الى مستوى الواقعة الأسطورية ذات الدلالة العامة ، الا اضافة للرمز الأسطورى فى هذا الجانب ، وما يقال عن قصيدة « السويس » يقال مثله عن قصيدة « ايلول » التى تعبر بشكلها «الكورس» الجديد ، عن قدرة الشاعر على الارتفاع بالكلمة العادية المألوفة الى مستوى الكلمة الرمزية أو الرامزة ٠

وبمقدار ما وفق شاعرنا أمل دنقل فى التعامل مع الرموز القديمة واستدعائها لمعالجة واقعنا الحى المعاصر ، وكذلك فى خلق الرمز الجــديد القادر على الدخول فى عالم الأسطورة ، بمقدار ما خانه التوفيق فى بعض

قصائد الديوان من حيث استخدام الرمز قديمه ومعاصره ، وسبب ذلك في تقديري هو اثقال القصيدة بالكثير من الرموز ، التي لا تجد المجال الحيوي الملائم الذي تتمدد فيه ، ولا تجد بالتالي لدى القارىء القدرة على تمثلها واستيعاب طاقتها على التـأثير ، من ذلك مثلا قوله في قصيدة « **العشاء الأخير** » :

ساعة الحائط في معبد « هاتور » انتهت دقاتها

وانتهت « طروادة » البكر ٠٠ على وهم الحصان !

ــ ٠٠ أنا « أوزوريس » صافحت القمر ٠

ففي هذه الأسطر الثلاثة التي لا يخلو واحد منها من رمز أسطوري ، نجد أن حشد الرموز الأسطورية وتتابعها يعوق القصيدة عن المضي في سياقها الشعري السليم ، ويعوق القارىء هو الآخر عن تمثل هذه الرموز تمثلا شعريا ، فهي تعطل اعجابه بالصورة الشعرية ، وتحيله الى عقل واع عليه أن يبحث عن المعادلات الثقافية لهذه الرموز ٠ وصحيح أن الرمز يعمق التجربة الشعرية ويوسع أفق الشاعر ، ولكن على الشاعر ألا يتعامل معه بشكل مباشر والا أحاله الى رمز عقلي أو مصطلح ثقافي ، وأحال القارىء الى باحث عن مقابلات في الخارج لهذه الرموز ٠ وانما يستمد الرمز قيمته وقدرته على التـأثير ، اذا انفعل القارىء بالعبـارة حتى وان لم يعرف الأسطورة ٠٠٠

كذلك مما يقلل من قدرة القصيدة على التأثير ، ويعوقها عن احداث أثرها الكلي العـام ، تلك الاهداءات الشخصية التي تعلق على صـدر القصيدة ، فتحصرها في تجربة شخصية محدودة ، تعطل معها القارىء عن بلوغ هدفها الشمولي العام ٠ ومن حق الشاعر أن ينفعل بأي موقف وأية تجربة فيعبر عنهـا بالشكل الذي يراه ، ولكن أن يحس القـارىء بالموقف أو التجربة من داخل البناء الفني للقصيدة ، أفضل بكثير من تلك اللافتة التي تعلق على صدر القصيدة ، صارخة بأعلى صوتها : « **الى صلاح حسين** » ٠ أو الى « **مازن جودت أبو غزالة** » ٠

مهما يكن من شيء ، فان الكلام عن الرمز والأسطورة أو عن الرمز الأسطوري قديمه وجديده ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن المشكلة التي تؤرق وجدان الشاعر العربي المعاصر ، وهي مشكلة البحث عن الصيغة الملائمة التي تتحقق فيها أصالته من ناحية ، أعني ارتباطه بتراثه التقليدي

القديم ، ومعاصرته من ناحية أخرى ، أعنى تعبيره عن روح العصر الذى يعيش فيه ، فضلا عن التزامه بقيمه وقضاياه ٠٠

ولا يمكن بأية حال فصل هذين الشطرين أحدهما عن الآخر ، فالشطر الأول منهما يستدعى بالضرورة الشطر الآخر ، فلكى يكون الشاعر عصريا لابد أن يعبر عن موقفه من التراث ، كما انه لا يستطيع أن يعبر عن موقفه من التراث الا من خلال فهمه لروح العصر ٠ وليس معنى هذا ان كل شاعر بالضرورة أصيل ومعاصر ، فمن الشعراء المعاصرين من يعيش بأفكاره وتصوراته فى عصر آخر ، ومنهم من يصطنع شكل الشعر الجديد لكى يصب فيه مضامين أخرى ، هى فى الواقع مضامين الشعر القديم ٠

غير ان المطالع لقصائد هذا الديوان ، لا يخطىء ذلك الشاعر الذى يكمن وراءه ، والذى تؤرقه تلك القضية ، فيحاول جاهدا أن يبحث لها عن حل ، وربما كان أهم ما فى محاولته هو أنه لم يلق بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة ، فيفرد فى ديوانه قصائد بزيها عن الآلة أو الصاروخ أو القنبلة الذرية أو العقدة النفسية أو المينى جيب ، الى آخر هذه الظواهر التى يحفل بها تيار العصر ، والتى لا يدل الاكتفاء بها والوقوف عندها الا على فهم ساذج لمعنى العصرية ، أقول ان شاعرنا لم يحاول أن يسجل « ظواهر » العصر ولكنه حاول جاهدا أن يفهم « روح العصر » ، أو أن يعبر عنه بقدر الامكان ٠ وصحيح أننا نجد فى تضاعيف ديوانه ألفاظا من قبيل النفط والمذياع والكواليس والآلة الكاتبة وشرائط التسجيل وفرشاة الأسنان وأقراص منع الحمل ، ولكنها الألفاظ التى يفرضها مضمون التعبير من ناحية ، والتى تعبر عن تأثر الشاعر بحساسية العصر ونبضه من ناحية أخرى ، وهذه مقطوعة من احدى قصائده نتبين فيها هذا المعنى :

(٠٠ الآن ستمضى ،
وغدا سوف يوافيها الطبيب ــ الموت والاجهاض ــ
هذا شهرها الثالث ٠٠ رغم الحذر الشائع !
حتى أنت يا أقراص منع الحمل ؟!
ما من أحد فى هذه الدنيا جدير بالأمان !) ٠

ولا تقف محاولة الشاعر فى تفهم روح عصره عند هذا الحد ، بل تتعداه الى التعبير عن الوجدان الجمعى بعامة ، على اعتباره أن الشاعر العصرى حقيقة ليس هو من يقف عند التعبير عن مشاعره الذاتية البحتة ،

التى لا تهم أحدا سواه ولا يتردد صداها فى ضمير غيره ، وانما هو من يشارك فى التجربة الجماعية بعامة ، ويحاول أن يبلورها فى شعره . وما التجربة الجماعية الا مجموعة القيم والمبادىء والمثل العليا التى تشكل ميراث الأجيال الماضية ، ونتشكل فيها تجربة الانسان الحاضرة . وهذا ما نلاحظه بشكل واضح فى أغلب قصائد هذا الديوان ، خذ مثلا المقطع الأخير من القصيدة الأخيرة « **من مذكرات المتنبى** » :

عيد بأية حال عدت يا عيد ؟

بما مضى ؟ أم لارضى فيك تهويد ؟

« نامت نواطير مصر » عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد ..

وتعبير الشاعر عن التجربة الجماعية العامة لا ينفصل عن محاولته استكناه التاريخ ، وتفسيره فى ضوء الاحتياجات الملحة التى تفرضها ضرورات العصر ، وليس استكناه أحداث الماضى مقصودا فى ذاته ، وانما المقصود هو الافادة منها فى مساعدة انسان الحاضر على تشكيل رؤيته العصرية الجديدة ، هذا فضلا عن أن الانسان المعاصر ليس مسئولا عن حاضره ومستقبله فحسب ، بل هو مسئول أيضا وبشكل ما عن ماضيه ، فعلى عاتقه يقع عبء محاكمة الماضى ، واعادة تفسيره من جديد . ومن هنا كان حرص الشاعر المعاصر على أن يربط فى شعره بين الحاضر والماضى ، أو بين الواقع والتاريخ ، حتى تترابط فى نفسه أحداث عصره .

والواقع ان قصائد هذا الديوان تكشف عن تمتع صاحبها بحس تاريخى حاد ، ففيها يلتقى سبارتاكوس مع زرقاء اليمامة ، والحجاج مع هانيبال ، وأحمس مع ايزيس ، وسالومى مع يوحنا المعمدان ، وأبو موسى الأشعرى مع أبى الطيب المتنبى ، على أن مجرد ايراد هذه الأسماء التاريخية لا يكشف عن حس صاحبنا التاريخى بمقدار ما تكشف عنه هذه الأبيات :

والسياف يجلدها ! وماذا ؟ بعد أن فقدت بكارتها ..

وصارت حاملا فى عامها الألفى من ألفين من عشاقها !

لا النيل يغسل عارها القاسى .. ولا ماء الفرات !

حتى لزوجة نهرها الدموى ،

والأموى يقعى فى طريق النبع :

« .. دون الماء رأسك يا حسين .. » ...

الى أن يقول :

يا سمـــاء :

أكل عام : نجمة عربية تهوى .

وتدخل نجمة برج البرامك !؟

والكلام عن موقف الشاعر المعاصر من تاريخه القومى والانســانى العام ، هو الذى يقودنا الى الكلام عن موقفه من التراث ، وعن الكيفية التى يحقق بها تلك المعادلة الصعبة التى تجمع ما بين التراث والمعاصرة . فهل يكتفى الشاعر بالنظر الى التراث من خلال منظور العصر ، كما نظر الى التاريخ من فوق أرض الواقع ؟

الواقع أن شاعرنا أمل دنقل شأن الكثيرين من رواد حركة الشعر الجديد ، رأى أن الجمع بين التراث والمعاصرة لا يتأتى باحياء التراث ، ولا بتطويره الى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة ، ولكن باستلهامه فى مواقفه الروحية والانســانية العامة . فليس المهم هو نقــل التراث فى اشكاله وقوالبه ، وانما المهم هو تمثله فى جوهره وروحه العام . وبذلك يستطيع الشاعر أن يدرك التراث فى أبعاده المعنوية ، وأن يتمثله فى ابداعه الفنى المعاصر .

والمطالع لقصائد هــذا الديوان يستطيع أن يتعرف على محــاولة الشاعر الجمع بين بعدى التراث والمعاصرة ، جمعا قوامه استلهام التراث فى مغزاه التاريخى والانسانى ، وفى جوهره الفكرى والروحى ، فهو لا يعيش التراث ولكنه يعايشه ، ولا يحاول أن يحييه بمقدار ما يحاول أن يحياه . على أنه اذا كانت عناصر التراث تتوزع بين المأثورات والتراث الشعبى والمواقف التاريخية ، فهى جميعا مما نجد لها صدى فى هذا الديوان ....

واذا نحن تجولنا فى قصائد الديوان ، لاستوقفتنا نماذج كثيرة تتبين منها علاقة شاعرنا المعاصر بتراثه القديم ، فهو عندما يقول :

... واحتفظت بأسنانه ..

كل يوم اذا طلع الصبح : آخذ واحدة .

أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها ·
وأردد : يا شمس ، أعطيك سنته اللؤلؤية ..
ليس بها من غبار · سوى نكهة الجوع !!
ردية ردية · يروى لنا الحكمة الصائبة ..

ونتذكر على الفور العادة الشعبية القديمة التى لا تزال منتشرة فى قرى وصعيد مصر ، والتى تقول بأن الفتى أو الفتاة اذا قذفت بسنتها القديمة فى وجه الشمس ، وتلت تعويذة معينة ، عادت لها سنتها القديمة سنة أخرى جديدة ، والعادة وان اتخذت فى فلسفتها شكلا من أشكال التناسخ ، الا أنها مرتبطة بعقيدة المصريين القدامى فى البعث من جديد . والعودة الى الحياة · والعادة فى ذاتها أو فلسفتها لا تعنينا ، وانما الذى يعنينا هو استغلال شاعرنا المعاصر لها ، وتوظيفها لخدمة المضمون الشعرى الذى يحاول أن ينقله الى القارىء .. لقد اتخذت العادة القديمة مسارا نفسيا آخر فى تجربة الشاعر ، وارتبطت فى تجربته ببعد شعورى جديد · فهو لم ينقلها من التراث كنص من النصوص ، ولكنه ترجمها فى ضميره كصورة من الصور ·

وعندما يقول الشاعر فى قصيدته « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » :
الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا !

والودعاء الطيبون ..
هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى
لانهم .. لا يشنقون !

تعود بنا الذاكرة الى القرآن الكريم ، لنقف عند القصة القرآنية من ناحية ، ثم ننتقل منها الى بعض الآيات الكريمة عن الجنة ومن يرثها من ناحية أخرى ، والذى يعنينا هنا أيضا هو نوعية العلاقة بين رؤى الشاعر المعاصر وبين مصادر التراث ، فهو لا يقف من القرآن الكريم موقف المقتبس للآيات يرددها كما هى ، وانما هو يعملها فى خاطره لكى تتخذ فى نفسه مسارا وجدانيا جديدا ، ولكى تشق فى شعره مجرى شعوريا مغايرا · وعلى ذلك فالشاعر هنا انما يستثمر التراث لا لينقله ببعده التقليدى المألوف ، ولكن ليفجر ما فيه من طاقات وامكانيات ، فيضفى عليه أبعادا أخرى جديدة ..

واذا كان ذلك هو موقف شاعرنا المعاصر من التراث فى مصدريه

الديني والفولكلوري ، فهو أيضا موقفه من التراث في مصدره التاريخي أو الأسطوري ، فحينما يقول في احدى قصائده :

الآرض تطوى في بساط « النفط »

تحملها السفائن نحو « قيصر »

كي تكون اذا تفتحت اللفائف :

رقصة ‥ وهدية للنار في أرض الخطاه ٠

ندرك أن هنا تنويعا جديدا على الواقعة التاريخية المعروفة ، التي تروي عن ذهاب كليوباطرة الى روما لاستمالة القيصر ، وتحقيق حلمها في بناء امبراطورية مصرية واسعة ، بعد أن أصبحت روما أقوى دولة في العـالم ، في حين هـوت مصر الى الحضيض ، وكادت تصبح ولاية رومانية ٠ فالشاعر هنا لا يقتبس الواقعة التاريخية بنصها ، ولكنه ينقل روحها ، ويبعث فيها النبض والحياة المعاصرين ، مستغلا أبعادها ودلالاتها القـديمة ، مضيفا اليها من واقعه الفكري والشعوري أبعـادا ودلالات جديدة ٠

وبنفس المنهج الذي تعامل فيه الشاعر مع التراث في مصـدره التاريخي ، نراه يتعامل مع المصادر المروية أو الأسطورية لهذا التراث ، ففي قصيدته الطويلة والجميلة معا « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » التي جعلها عنوانا على الديوان ، يستدعي الشاعر الرواية القديمة من جوف الزمن ، ليقذف بها في وجه العصر ، ولينظر الى أحداث هذا العصر من خلال عيني زرقاء ، التي عاشت قبل الاسلام ، وكانت مضرب المثل في حدة البصر ، فلما أغارت جموع **حسان بن تبع الحميري** على قبيلتها ، رأتهم زرقاء من مسيرة ثلاثة أيام ، وأنذرت قومها فلم يصدقوها ، فحلت عليهم الكارثة ٠ وهكذا راح الشاعر يبكي بين يدي زرقاء العصر ، التي طالما رأت بعين البصيرة ، ولم يصدقها أحد :

أيتها العرافة المقدسة ‥

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار ‥

فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار !

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار ‥

فاستضحكوا من وهمك الثرثار !

وحين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا ..

والتمسوا النجاة والفرار .

تبقى بعد هذا كله قضية ارتباط الشاعر المعاصر بقضايا عصره ، وهى القضية التى تأتى مباشرة بعد قضية موقفه من شطرى التراث والمعاصرة ، والملاحظ على قصائد هذا الديوان أنها تكشف عن شاعر مرتبط بأحداث عصره ، مشغول بقضاياه ، على أنه فى ارتباطه وانشغاله لا يتخذ من الأحداث موقف المشاهد الذى ينظر ويرى ، ولا موقف المتفرج الذى يسجل ويصف ، وانما هو فى الوقت الذى يجعل من نفسه شاهدا على أحداث عصره وقضاياه ، نراه يعيش تلك الأحداث وينفعل بتلك القضايا ، فهو ابن بيئته ولكنه مسئول عن هذه البيئة ، وهو ربيب عصره ولكنه شاهد اثبات على هذا العصر . أليس هو القائل :

حاذيت خطو الله ، لا أمامه .. ولا خلفه .

غير أن محاذاة خطو الله ، أعنى تحمل الشاعر مسئوليته بازاء أحداث عصره ، قد تمضى فى طريقين أحدهما سلبى والآخر ايجابى ، أما الطريق السلبى فهو ذلك الذى يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف الرضوخ والاستسلام ، أو موقف من يقول « نعم » باستمرار ، فهو لا يحاذى الخطو ولكنه يمشى وراءه ، وأما الطريق الايجابى فهو ذلك الذى يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف المؤثر والمحرك ، أو موقف من يقول « لا » باستمرار ، فهو لا يحاذى الخطو ، ولكنه يمشى أمامه . أما شاعرنا فقد آثر أن يمضى فى طريق ثالث ، لا يقول فيه « نعم » أو « لا » وانما يكتفى بصيحة الأسف الحزين التى يطلقها فى وجه الأحداث ، فهو لا يكتفى بالنظر والرؤية ، ولا يتخذ موقف الفعل والثورة ، ولكنه يؤثر الحزن والانفعال ومحاذاة خطو الله . وهذا هو معنى قوله بعد أن حاذى خطو الله لا أمامه ولا خلفه :

عرفت أن كلمتى أتفه

من أن تنال سيفه أو ذهبه .

واذا استطرد شاعرنا فى الكلام :

قلبت ـ حينا ـ وجهى العملة

حتى اذا ما انقضت المهلة

ألقيتها فى البئر .. دون جلبة !

وهكذا ‥ فقدت حتى حلمه وغضبه ٠

فليس معنى هذا أن الشاعر استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعنيه شيء ، وانما معناه أن شاعرنا آسف وحزين ، لأنه يرى القيم فى عصره وقد ديست ، ويرى المثل وقد امتهنت ، ويرى ان الشيء واللاشيء أصبحا وجهان لشى أوحد :

دعيت للميدان !

أنا الذى ما ذقت لحم الضأن ‥

أنا الذى لا حول لى أو شأن ‥

أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان :

أدعى الى الموت ‥ ولم أدع الى المجالسة !! ‥

غير أن اضطراب القيم واختلال المعايير فى عصر فقد رشده ، هو الذى دفع الشاعر الى الاغراق فى الحزن والألم والمعاناة ، وحتى الصيحة الآسفة لم يعد يقوى على اطلاقها ، أو لم يعد يرغب فى اطلاقها ، فالعالم فى قلبه مات ، والكل باطل ، وقبض الريح :

العالم فى قلبى مات

لكنى حين يكف المذياع ، وتنغلق الحجرات :
أخرجه من قلبى ، وأسجيه فوق سريرى
أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل الدفء يعود الى الأطراف الباردة الصلبة
لكن ‥ تتفتت بشرته فى كفى
لا يتبقى منه سوى ‥ جمجمة ‥ وعظام ٠

وبموت الرغبة فى قلب الشاعر ، وتفتت العالم فى كفه ، يموت كل أمل فى الخلاص ، فلا خلاص بالحب ولا خلاص بالموت ، ولا خلاص باى شيء ، الخلاص الوحيد هو « النوم » وفقدان اليقين ، فالعصر ليس عصر المعجزات ، والعطار لن يصلح ما أفسده النفط :

لم يبق من شيء يقال :
يا أرض :
هل يلد الرجال ؟

وما كنت أحب لشاعرنا الشاب أن تنتهى به صيحة الأسف الحزين ، الى كل هذه التشاؤمية والقتامة ، التى أخشى أن أقول انها وصلت به الى حد العدمية ، بعد أن مات العالم فى قلبه ، ولم يعد عنده ما يقال • وهل يكف الشاعر عن الكلام حتى يلد الرجال ؟ ألا توقظه صيحات التحرير التى تطلقها كل الشعوب المناضلة ، التى آمنت بحقها فى الحياة ، رغم بطش القراصنة وعصف أعداء الحياة ؟

كلا يا شاعر ان البطولة فى الاستمرار وليست فى الفرار ، وفى عصرنا الجريح الثائر ، الذى يحكمه منطق الصراع وتغلب عليه روح المعاناة ، يبقى الكثير مما يقال ، بل ان أروع الكلمات وأعظمها تلك التى تم نقلها بعد ، وأروع الأفعال وأعظمها تلك التى لم نفعلها بعد ، وأروع نضال وأشرفه ذلك الذى نخوضه الآن •

في المسرح الشعري

- شاعر في غير عصره
- شعر المسرح والشعر فوق المسرح
- شاعر الكلمة والموت

شاعر في غير عصره

* ما يقال عن شوقى يقال مثله عن أباظة ، لان كلا منهما أراد أن يأتى بشىء جـديد فى الشعر العربى الذى خلا تماما من المسرح ، وهو بناء المسرح الشعرى • ولكن كلا منهما أخطأ حين لم يدرك الفروق الجـوهرية بين المسرح الشعرى من ناحيـة ، والشـعر المسرحى من ناحية أخرى •

حين أصدر الشاعر **عزيز أباظة** مسرحيته الشعرية « **شجرة الدر** » عام ١٩٥١ ، أهداها الى أمير الشعراء **أحمد شوقي** ، أو بالأحرى ، أهداها الى ذكراه ، وكان ما كتبه فى الاهداء هو : « **الى شوقى الخالد أزجى أثرا من هديه ، ونفحة من وحيه ، هدية تقدير واكبار ووفاء** » •

ومن الجلى الواضح ، ان الشاعر عزيز أباظة • كان يستطيع أن يكتب نفس الاهداء على مسرحياته الشعرية جميعا ، فكلها وليست ، «**شجرة الدر**» وحدها ، أثر من هدى شوقى ونفحة من وحيه !

فقد رضى عزيز أباظة كما رضى شوقى « قبله » أن يبقى أسيرا لتقاليد الشعر العربى ، فالتزم عمود الشعر العربى ، ولزم تراث البيان العربى ، واذا كان عمود الشعر العربى ، هو لزوم ما يلزم فى الشعر الغنائى ، فهو لزوم ما لا يلزم فى الشعر التمثيلى أو المسرحى ، وقد التزم عزيز أباظة عمود الشعر العربى من حيث وحدة القافية ووحدة البيت ، تماما كما كانت العرب تفعل حين تتغزل أو ترثى ، وحين تهجو أو تمدح ، وحين تفكر أو تتأمل فى أمور الدنيا وشئون الحياة •

وكان ينبغى عليه كما كان ينبغى على أحمد شوقى من قبله ، أن يدرك تمام الادراك ان من أراد أن ينشىء مسرحا شعريا ، وجب عليه أن يتخلص من مقومات الشعر ، وأن يلتزم بمقومات المسرح ، ولما كان الأدب العربى قبل عزيز أباظة وبالأحرى قبل أحمد شوقى خاليا تماما من مقومات المسرح رغم غناه — بمقومات الشعر ، كان أول ما ينبغى عليهما عمله ، هو ايجاد هذه المقومات فى التعبير العربى ، وفى الأداء العربى ، ولكن هذه الحقيقة الفنية فاتت على أحمد شوقى الذى فوتها بدوره على عزيز أباظة ، فبقى كل منهما أسيرا لتقاليد الشعر العربى ، وهى التقاليد الصالحة

للغناء ..... غزلا كان أو رثاء ، مديحا كان أو هجاء ، ولكنها غير صالحة بشكل أو بآخر للأداء المسرحى !

وهذا هو ما جعل عميد الأدب العربى **الدكتور طه حسين** يقول فى نقده لمسرحيات شوقى « **انه غنى فاحسن الغناء ، ولكنه يمثل الا قليلا** » بمعنى أن مسرحيات شوقى الشعرية وان حفلت بالشعر الا انها خلت من المسرح ، فهى شعر مسرحى ، وليست مسرحا شعريا ، وما يقال عن شوقى يقال مثله عن أباظة ، لان كلا منهما أراد أن يأتى بشىء جديد فى الشعر العربى الذى خلا تماما من المسرح ، وهو بناء المسرح الشعرى ، ولكن كلا منهما أخطأ حين لم يدرك الفروق الجوهرية بين المسرح الشعرى من ناحية ، وبين الشعر المسرحى من ناحية أخرى .

كلاسيكية شوقى ــ أباظة

والمقارنة بين المسرح الشوقى والمسرح الأباظى ضرورة لابد منها ، لان ما يوجه الى الأول من نقد يمكن أن يوجه الى الآخر ، رغم ما بينهما من فروق فنية أو فردية ، ورغم انطوائهما تحت لواء مدرسة واحدة هى المدرسة الكلاسيكية .

وهى المدرسة التى ظنت ان المسرح الشعرى مجرد شعر يعقد فى عقدة ويلقى بالحوار ، وفاتها انه أولا وقبل كل شىء عقدة تصاغ فى حوار ، وحوار يلقى بالشعر ، أو هى بالأحرى المدرسة التى خضعت لعمود الشعر العربى التقليدى ، ذلك الخضوع الذى فتح أمامها أبواب الشعر ، وأغلق دونهـا أبواب المسرح ، وعمود الشعر التقليدى هو ذاك الذى يقوم على تقاليد الشعر العربى الموروثة عن القدامى ، والمقننة فى الخليل بن أحمد ، وهى التقاليد القائمة على وحدة البيت ، ووحدة القافية ، ووحدة الصوت ، ووحدة المازورة ، مما يصلح جميعا للشعر الغنائى ، دون أن يكون صالحا بالضرورة للشعر التمثيلى أو الدرامى ، الذى يحتاج الى ما سماه **ابراهيم عبد القادر المازنى** « **بالوزن الأبيض** » أو ما يشبهه من بحر جديد لا يكون البيت أو السطر فيه « **وحدة** » ولا يظهر فيه التوقيعة الموسيقية كما يظهر فى سواه .

فالبيت من الشعر فى القصيدة العربية التقليدية « وحدة » تامة فى ذاتها ، قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظى ، وتعلق الكلام بعضـه ببعض من حيث النحو ، وليس يربطه بما قبله وما بعده من الأبيات ،

اذا ربطه شيء ، الا المعنى ، وهو ما لا يتسق واحتياجات الشعر التمثيلى الذى يحتاج الى بحر سلس التدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعه ، فضلا عن اطلاقه من قيد القافية ، ولا يجب فيه أن يكون مشتملا على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى ، بل كثيرا ما تستوعب الجملة الواحدة فيه عدة أسطر أو عدة أبيات !

ومن هنا كانت ضرورة أن يموج الشعر التمثيلى بالروى المختلف ، وبالأصوات المتعددة ، وبالأسباب والأوتار المتباينة ، مما يؤدى بهذا كله الى التعبير الهارمونى • فالفرق بين العروض الغنائى القديم ، وبين العروض الدرامى الجـديد ، كالفرق بين البسـيط والمـركب ، أو بـين الميلودى والهارمونى • أو بين الغناء المنفرد والغناء الأوبرالى • أو كما يقول أحد كبار النقاد الدكتور **لويس عوض** بين البشرف والسوناتا ، أو بين الموشح والرابسودية أو بين موسيقى الحجرة وموسيقى السيمفونية !

ومهما يكن من نقد يوجه لهذه المدرسة الكلاسيكية فى حياتنا الأدبية بل فى تاريخنا الأدبى كله ، فهى بحق المدرسة التى استخرجت هذا اللون من ألوان التعبير ، على ضفاف لغة الضاد ، بعد أن خلت من كل سابقة لهذا الفن المجيـد ، ومن أعطاف المدرسـة الكلاسيكية خرجت المدرسـة الرومانتيكية ، التى نستطيع أن ننسبها الى الشاعر **أحمد زكى أبو شادى** ، الذى كتب المسرحيات الشعرية التى غلب عليها الطابع الغنائى كذلك ، وان اتسمت بطابع خاص هو الطابع الرومانتيكى •• أو طابع مدرسـة أبوللو •••• طابع التجربة الوجدانية الجامحة ، والمعاناة الذاتية البحتة ، والنظرة الفردية الى الكون والحياة والانسان ، وعلاقة كل منهما بالاثنين الآخرين ، على نحو ما نرى فى مأثورات **الشاعر على محمود طه** ، وفى مآثر **الشاعر ابراهيم ناجى** ، وهما من أبرز رواد هذه المدرسة •

ومن اعطاف المدرسة الكلاسيكية كذلك ، خرجت المدرسة الرمزية التى كان لها أثرها وتأثيرها فى المسرح الشعرى ، وهى المدرسة التى تنسب أساسا الى كل من **سعيد عقل وبشر فارس** ، والتى تستهدف بحوارها الرمزى ، ومضمونها الفكرى ، نبل الوجود الانسانى ، حين يرتفع عن مجرى المألوف ، ويترفع عن شوائب المادة ، ويحقق ذاته عن طريق الفكر النير الذى يقود الارادة • وان لم ترتفع هذه المدرسـة الرمزية بدورها بالمسرح الشعرى الى المستوى الدرامى ، وانما ظلت محتفظة به فى ذات المستوى الغنائى •

أقول ··· مهما يكن من أهمية المدرسة الكلاسيكية فى مسرحنا الشعرى ، من حيث هى بداية لهذا المسرح من ناحية ، ومقدمة لما نتج عنها من مدارس أخرى من ناحية ثانية ، الا ان المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا ، لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة ، وانما كانت « شيئا » ينفرط مضمونه فى صياغته ، فهى عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية ، موزعة بين عدة شخصيات ، أو هى موضوع بعينه تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة !

صحيح كان هناك ما يلضم هذه القصائد الكثيرة ويربطها بذلك الموضوع المعين ، ولكنه الرباط السطحى الخارجى ، الذى لا يشكل نسيجا عضويا فى بنية العمل المسرحى ، بمقدار ما يشكل المناسبة التى تلقى فيها هذه القصائد ، أو يقال فيها هذا الشعر ·

الأباظية أو الكلاسيكية الجديدة !

وصحيح أيضا أن ما يوجه الى مسرح شوقى من نقد ، هو عين النقد الذى يمكن أن يوجه الى مسرح أباظة · من حيث انه كتب لونا من الشعر الخالص الذى ليس فيه من المسرح الا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، ذلك لانه لم يهتز للحياة اهتزاز الشاعر الدرامى وانما اهتز لها اهتزاز الشاعر الغنائى ، بمعنى انه نظر للحياة على انها مادة للتأمل والانفعال والغناء ، لا على انها أحداث متصارعة ، وأقدار متعامدة ، ورؤى متشابكة ، وانها موجودة بذاتها خارج نفس الشاعر ، سواء وجد أو لم يوجد لكى يستقبلها ، وينفعل بها ، ويتفاعل معها ، ثم يطرحها بعد ذلك كما لاحظ بحق الدكتور لويس عوض ، للمناقشة فوق المسرح ·

صحيح هذا ، ولكن الصحيح رغم هذا ، هو أن عزيز أباظة حاول جاهدا ألا يحصر نفسه فى اطار المدرسة الفرنسية الكلاسيكية ، اذ نراه يحاول أن يتحرر من أسر نظرية الوحدات الثلاث : وحدة الموضوع ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان ، تلك التى كان يتقيد بها الكلاسيكيون الفرنسيون، كما يحاول أن يجرى فى تراجيدياته قصة ثانوية الى جوار القصة الرئيسية ، دون أن نصيب البناء القصصى بأى تخلخل أو اضطراب ، هذا بالاضافة الى ما يحاوله من تطعيم تراجيدياته المأساوية بعناصر كوميدية ، ناقضا بذلك مبدأ فصل الأنواع الذى التزمته المدرسة الكلاسيكية !

ومن الواضح ان عزيز أباظة ، ما فعل ذلك كله ، الا لكى يستحدث

لنفسه أسلوبا مغايرا ولو بعض الشيء لأسلوب سلفه العظيم أحمد شوقي ، ولكي يستحدث لأمته أيضا مسرحا يلائم مزاجها العربي ، ومن أجل ذلك كله ، كان لابد أن يدخل في هذا المسرح ، تيارات جديدة تلائم مقتضيات بيئته السياسية والاجتماعية ، الأخلاقية والنفسية !

أما الأحوال السـياسية فهي التي عمل حسابها في التركيز على العواطف الوطنيـه التي اختـار لها التاريخ المصرى كمـا في مسرحيته « شجرة الدر » كما عمل حسابها في التركيز على العواطف القومية التي اختار لها التاريخ القومى كما في مسرحيته « **الناصر** » • وأما الأحـوال الاجتماعية فهي التي راعاها في محاولته احياء بطولاتنا التاريخية ومعالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضي ، والكشف عن أسباب قيام الدول وقعودها ، كما في مسرحيته « **غروب الأندلس** » • وأما الأحوال الأخلاقية فهي التي جسدها في ذلك التيار الأخلاقي الذى تنتصر فيه الفضيلة دائما على الرذيلة ، والواجب على العاطفة ، وقداسة العرف القبلي وتقاليده على دوافع القلب ونوازع الذات ، كما في مسرحيتي « **العباسة** » و « **قيس وليلى** » ، وأما الأحوال النفسية فهي تلك التي أعطاها حقها في تطعيمه التراجيديات المأساوية بعناصر فكاهية أو كوميدية ارضاء لذوق جمهوره ، فضلا عن اقحام مواقف غناء وتلحين من حين لآخر ، اشباعا لرغبات هذا الجمهور المولع بالنغم والطرب ، كما فعل في مسرحيته « **شهريار** » التي صاغها من الأسطورة الشرقية الشهيرة « ألف ليلة وليلة » •

وأخيرا حاول عزيز أباظة أن يتجه بشعره المسرحي وجهـة مغايرة تماما لتلك التي اتجه اليها في موضوعاته التاريخية والأسطورية ، فاتجه صوب الحياة المعاصرة ، وذلك في مسرحيته « أوراق الخريف » التي أصدرها عام ١٩٥٧ ، والتي حاول فيها أن يعالج قضايا الحاضر لا من خلال الواقعة التاريخية ولا من خلال الرمز الأسطوري ، ولكن من خلال أحداث عصره ، وهي المحاولة التي ألزمته بالعدول عما في شعره من جزالة عسيرة ، الى ما تتطلبه لغة المسرح من « سلاسة يسيرة ، على حد تعبير الدكتور محمد مندور • وأغرب ما في هذا الاتجاه الجديد الذى اتجه اليه عزيز أباظة ، الاتجاه الى عصرية الموضوع ، وسلاسة الأسلوب ، وبساطة الحوار ، ان الشاعر نفسه لم يتجه اليه مختارا بل كارها ، فماله هو ومشكلات الحياة الاجتماعية ، وواقع الحياة المعاصرة ، ومعاناة الانسان الحديث ، وهو الذي عاش ما عاش لا يعاني من الحياة الا صورتها الميتافيزيقية ، ولا يتعاطى من مادة المشكلات الاجتماعية الا ما يستنفره الى التأمل ويدعوه الى التفكير ،

ناهيك عما يقتضيه ذلك من تغيير فى منهجه الشعرى عدولا عن الجزالة والاغراب ، الى حيث البساطة واليسر . وهو الذى ظل أسيرا لمعلقات الجاهلية ، تحكمه وتتحكم فيه ، فيحاكيها فى اصطناع الفخامة والجزالة ، سواء فى النبرة أو فى الاسلوب ، فى اللغة أو فى المفردات ، ناسيا أو متناسيا انه يكتب مسرحا شعريا ، وان هذا المسرح الشعرى لا يكتب لكى يقرأ ، وانما يكتب لكى يمثل ، ولكى يقدم الى الجمهور ! .

والواقع ان عزيز أباظة لم يتجه هذا الاتجاه ، الذى أكره عليه كما يقول ، الا مجاراة لسلفه العظيم أحمد شوقى عندما تحول عن القصر الخديوى الى الشعب المصرى ، وعن السلطنة العثمانية الى مصر الناهضة ، بل عن الشعر الى النثر الخالص كما فى « أميرة الاندلس » ، وعن الاسطورة والتاريخ الى الواقع المصرى المعاصر كما فى « الست هدى » .

وليس من شك فى أن التطورات التاريخية العميقة ، التى مرت على المجتمع المصرى بعد الأحداث الوطنية الكبرى فى عام ١٩١٩ ، وما صاحب هذه الأحداث من نفى الشاعر أحمد شوقى فى بداية الحرب العالمية الأولى ، كانت من العوامل التى دفعت شوقى الى اعادة النظر فى موقفه من الحياة بوجه عام ، ومن مصر بوجه خاص ، وكانت هذه الوقفة لاعادة النظر هى رجع الصدى الذى تمثل فى معالجته للمسرح الشعرى ، بمعنى أن المسرح الشعرى عند ظهوره على يدى شوقى ، كان دلالة عميقة على التحول التاريخى فى حياة المدرسة الكلاسيكية ، وفتحا لصفحة جديدة فى الأدب العربى الحديث .

فاذا أضفنا الى هذه الاعتبارات مجتمعة ، ما لحق بالمجتمع المصرى من تحولات اجتماعية عنيفة بعد عام ١٩٥٢ ، وما ترتب على هذه التحولات من اعادة للنظر فى كل شىء ، سواء فى شكل الحياة ومادتها ، أو فى صورة الأدب ومضمونه ، حيث كانت مدرسة أدبية قديمة تهوى هى المدرسة الكلاسيكية ، لتحل محلها مدرسة أخرى جديدة هى المدرسة الواقعية ، وكانت غاية الأدب فى هذا الاختمار الجديد ، هى تجديد صورة الحياة وهيكلها بما يتمشى مع مضمونها الجديد ، فلا تنفصل صورة الأدب عن مضمونه ، كما انفصل شكل الحياة عن مادتها ، ولا يظل الفن كالزهرة الجميلة التى تتفتح لنور الشمس ، فلا يسألها سائل كيف نبتت وما نفعها كما كان يقول طه حسين الناقد الأول للكلاسيكية الجديدة .

أقول ان عزيز أباظة فى كنف هذه الاعتبارات مجتمعة ، نظم مسرحيته

« غروب الأندلس » ، وأهداها الى « **الأمة المصرية الكريمة** » وقال فى اهدائه : « لقد كان من مواتاة القدر أن أفرغ من كتابتها ــ الا قدرا ضئيلا منها ــ ولما يتأذن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه ، ولا لبعثك المجيد أن تنهل آلاؤه ، ولقد كان أغلب ظنى انها لن يهيأ لها أن تنشر على الناس ممثلة أمامهم أو متداولة بين أيديهم ، ولكننى قدرت وقدر الله وكان أمر الله قدرا مقدورا » ٠

والذى كان يحاوله عزيز أباظة فى هذه المسرحية « غروب الأندلس » والمسرحية التى تلتها « أوراق الخريف » هو انقاذ ما يمكن انقاذه من أنقاض الكلاسيكية التقليدية التى هوت وتهاوت بموت أحمد شوقى ، والتى أدرك انه لا مناص لانقاذها من أن تظل باقية فى هيكلها العظمى ، خاوية فى مضمونها الحيوى ، كما فعل فى بداياته الأولى ، وانما لابد له فى نهاياته الأخيرة ، من أن ينفث فيها من نبض الواقع الجديد ، ودماء الحياة المعاصرة ، ولو فى صورة ما يمكن تسميته بالكلاسيكية الجديدة ٠

فهل نجح حتى فى هذا ، فى تطوير كلاسيكية شوقى التقليدية الى كلاسيكيته هو الجديدة ؟

موت الكلاسيكية الجديدة !

الواقع ان ما حاوله عزيز أباظة لم يكن أكثر من محاولات يائسة بل وأيضا بائسة !!

هى محاولات يائسة ، لان الشاعر لم يدرك تمام الادراك عنف أزمة الشعر التى اجتاحت مصر والعالم العربى كله ، بعد ان انقرضت كلاسيكية شوقى قبيل الأزمة العالمية ١٩٣٠ ، وانطوت رومانسية ناجى قبيل الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ ، وخبت ديوانية العقاد بانتهاء هذه الحرب ١٩٤٥ ٠

ولم تكن هذه الأزمة فى حقيقتها الا تعبيرا عن الصراع بين القديم والجديد ، وتجسيدا للانفصام بين أشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الجديدة ، فالكلاسيكية فى الشعر عمودا وقافية ٠٠٠٠ وزنا ولغة ، تحولت الى قالب فولاذى جامد غير قادر على احتواء الوجدان الجديد ، ولا الانفعال الجديد الذى استجد على حياتنا العربية المعاصرة ٠

والرومانسية كذلك كانت أعجز من أن تداوى هذه الجراح ، وتستوعب التناقضات القائمة بين الشكل والمضمون سواء فى الأدب أو

فى الحياة ، كل ما فعلته هو انها جددت من قوالب الشعر فى الرباعيات والخماسيات وما أشبه من مقاطع ، فأحلت وحدة المقطع الرومانسى مكان وحدة البيت الكلاسيكى ، ووقفت بعد ذلك عاجزة عن تحقيق مبدأ وحدة القصيدة ، وهو الدعامة التى يقوم عليها عمود الشعر الجديد ·

واذا كانت مدرسة الديوان هى التى نادت بوحدة القصيدة ، وضرورة احلالها محل وحدة البيت ، فقد بقيت دعوتها فى حدود النداء ، دون أن تتخطاه الى الانجاز الشعرى سواء فى الشعر الغنائى أو فى الشعر الدرامى، وبعد أن أنجز **العقاد** قصيدته الكبرى « **ترجمة شيطان** » وكانت الحرب العالمية الثانية قد وضعت أوزارها ، وضعت مدرسة الديوان أوزارها هى الأخرى ، وما تناهى الى أسماعنا من أشعارها لم يكن سوى شفق حزين !

أقول ان هذه الأزمة التى أضاعت حركة الشعر فى مصر والعالم العربى ، أزمة القديم الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة ، والجديد الذى طال به المخاض ويحاول أن يخرج من احشاء القديم ليرى شعاع الحياة ، هى التى لم يدركها عزيز أباظة تمام الادراك ، وظن انه بتجديده الكلاسيكية ، وحقنها بلقاحات جديدة ، يستطيع أن يقضى على هذا الصدع القائم بين شكل **الأدب** ومادته ، وهذا الانفصام الصارخ بين صورة الحياة ومضمونها· ولكن كلاسيكيته الجديدة هذه ظلت هيكلا عظميا ، تنقصه الحياة ، وتعوزه الحرارة ، بل لم تفعل هذه الكلاسيكية الجديدة ، أكثر من انها جثمت بهيكلها العظمى فوق صدر محاولات التجديد فى الشعر ، تلك التى قام بها الرائد **على أحمد باكثير** ، مترسما فيها خطى الرائد **محمد فريد ابو حديد** ، حتى بقيت دعوة التجديد فى الشعر عامة وفى الشعر المسرحى بوجه خاص ، وكأنها الجمرة تحت الرماد ، لا هى تريد أن تنطفىء ، ولا هى قادرة على الاشتعال !

على ان محاولات عزيز أباظة هذه فى جمعه أشلاء الكلاسيكية التقليدية ، وصياغتها كلاسيكية جديدة ، بمقدار ما كانت بائسة ، كانت أيضا يائسة ، فقصور وعى الشاعر لم يصد به فحسب عن استيعاب متغيرات الواقع من حوله ، بل وأيضا عن استيعاب الواقع العالمى ·

ذلك لان النثر بعد أن ساد لغة المسرح سيادة كاملة ، طوال فترة الواقعية التى غطت القرن التاسع عشر كله ، ثم حاول الشعر من جديد أن يعبر المسرح الى القرن العشرين ، محتلا مركز السيادة ، لم يرتد نفس الزى الذى كان يرتديه شعراء عصر النهضة الأوربية ، من أمثال **شيكسبير**

وراسين وكورني وغيرهم من رواد الكلاسيكية العظام ، وانما ارتدى زيا آخر جديدا ، يتناسب وظروف العصر .

صحيح أن شعراء الحركة المسرحية الشعرية الجديدة ، من أمثال **و. هـ. أودن ، وكريستوفر فراى ، وبول كلوديل** ، فضلا عن جماعة فيبر للشعراء المسرحيين ، كانوا متأثرين اعظم التأثر بدعوة الشاعر الايرلندى **و. ب. بيتس** الى العودة بالكلمات الى مركز السيادة ، وهى الدعوة التى بدأها فى عام ١٩١٩ عندما أعلن :

« فى مبدأ الأمر ظهر المسرح على هيئة اشعار ، وانه لمن المستحيل عليه أن يحقق عظمته من جديد ، دون العودة بالكلمات الى مركز السيادة الذى كانت تحتله من قديم » وهى ذات الدعوة التى بلغت ذروتها عند الشاعر الشهير **ت. س. اليوت** ، الذى نادى فى عام ١٩٢٤ يقول :

« أعتقد ان المسرح قد وصل الى مرحلة يجب أن تظهر فيها نهضة فيما يختص بالأصول ، وأعنى بهذه النهضة العودة الى الشعر لغة المسرح » .

أقول ان شعراء الحركة التجديدية فى المسرح الشعرى ، فى محاولتهم « **العودة بالكلمات الى مركز السيادة** » ، لم يرتدوا نفس الزى الشعرى الذى كان يرتديه شعراء الكلاسيكية ، وانما كان عليهم أن يدركوا أولا بحسب تفرقة الشاعر الفرنسى « **جان كوكتو** » : « ان شعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقا كبيوت العناكب ، ولكن خشنا كقلاع المراكب بحيث تراه الأعين من بعيد » .

بمعنى ان الشاعر يصبح لزاما عليه أن يقبض بكلتا يديه على تلك اللغة السهلة البسيطة ، التى تعبر عن الأشخاص تعبيرا بسيطا ، وتصور المواقف تصويرا سهلا ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضوعية ايجاد ذوات أخرى ، لها شخصياتها المنفردة ، وكياناتها المتميزة ، التى تتشابك حيواتها ، وتتعامد مصائرها من أجل ما هو أعمق شعريا ، وأبعد دراميا ، فضلا عن ادارة الحوار فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعه ، فيتجاوب معه المتفرج ، دون أن يقف الشعر حائلا لفظيا بينه وبين الممثل ، فالشرط الاساسى فى لغه المسرح الشعرى ، ألا يحس المشاهد ان حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة !!

وأين هذا كله من شعر عزيز أباظة المسرحى ، الذى كتب شعرا أولا ومسرحا بعد ذلك ، ونسى ان المسرح الشعرى مسرح أولا ثم شعر بعد

ذلك ، فما كان منه الا أن خرج لنا بلون من الشعر المسرحي الذى لا شيء فيه من المسرح الا صورته الخارجيـة وشكلياته الظاهرية ، فهو قصـائد شعرية موزعة فى حوار ، أو هو حوار يلقى بالشعر .

العصرية ليست بالمعاصرة

وليس من شك فى أن هذا كله ، وكثير غيره ، لم يفت على الدكتور طه حسين ، الذى عهد اليه الشاعر بتقديم مسرحينه الشعرية ، « غروب الاندلس » ، فما كان منه الا أن قال فى تقديمه : « انى لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التى تعرض على الناس شعرا فى هذه الايام ، وشعرا عربيا بنوع خاص ، وقد شب التمثيل عن طوق الشعر وتمرد على أوزانه وقوافيه ، وأثر حرية النثر وطلاقته وأسماحه على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير » .

وكأنما أراد الناقد أن يلفت نظر الشاعر ، الى أن هذا اللون من ألوان الشعر ، لم يعد صالحا للحوار التمثيلى ، الذى يحتاج الى لغة أقرب الى النثر من حيث السهولة والبساطة ، باعتباره فنا جماهيريا ، وسيلته حاسة السمع التى تلتقط الحوار ، وليس حاسة البصر التى تعتمد على القراءة المتأنية بين هوامش المراجع ، وصفحات القواميس !

وليس أدل على ذلك المعنى الذى أخفاه الناقد فى بطنه ، من انه يعود الى التصريح بعد التلميح ، فيقول فى وصف شعر عزيز أباظة المسرحى : « انه شعر جزل رصين لم نعد نسمع مثله منذ وقت بعيد » .

ومعروف بداهة ان مثل هذا الشعر الجزل الرصين بمقدار ملاءمته للشعر الغنائى ، فهو غير ملائم للشعر المسرحى ، لانه انما يشكل حائلا لفظيا لا بين الممثل ودوره فحسب ، ولكن بين الممثل وجمهوره كذلك ، وذلك ان مثل قمة النجاح بالنسبة الى الشعر الوجدانى ، فهو حضيض الفشل بالنسبة الى الشعر الدرامى ، وهذا ما جعل الدكتور طه حسين يصف المسرحية كلها بدهاء الناقد ، بأنها « قصيدة رائعة » !

وهذا يعنى بعبارة أخرى ان الشاعر عزيز أباظة ، بنظمه لهذا اللون من ألوان الشعر ، لا يبتعد فحسب عن طبيعة الشعر التمثيلى ، وانما يبتعد كذلك عن طبيعة العصر ، فالعصرية ليست بمجرد معاصرة الشاعر لأحداث عصره ، وانما العصرية باستيعابه لطبيعة العصر ، فقد يعيش الشاعر عصر الطائرة والصاروخ وسفينة الفضاء ، ولكن وجدانه كله يظل عالقا بعصر

الساقية والشادوف ، متعلقا بزمن الناقة والجمل ، وهذا هو ما عبر عنه الدكتور طه حسين صراحة بقوله بعد أن استعرض أحداث المسرحية :

« انها تصور أحداثا وقعت منذ قرون ، وأخص ما يوصف به العصر الذى وقعت فيه ، ان طبيعة القرون الوسطى كانت أشد استئثارا به من طبيعة العصر الحديث ، الذى لم تكن شمسه قد أشرقت بعد » .

شاعر فى غير عصره !

واطلالة لو عابرة ، على مسرحية من مسرحيات عزيز أباظة ، ندرك منها مباشرة وعلى الفور ، مدى انفصام الشاعر عن لغة المسرح من ناحية ، وعن طبيعة العصر من ناحيـة أخرى ، وعن الجمهور المتفرج من ناحيـة ثالثة وأخيرة !

خذ مثلا مسرحية « **قيصر** » ومدى حرصه فيها على اصطناع بلاغة الجاهلية ، واتيانه بمهجور اللفظ ومستغربه اشاعة لجو الجزالة العربية ، بصرف النظر عما تقتضيه لغة المسرح ، وما تستسيغه أذن الجمهور ، وهو مما لاحظه الدكتور لويس عوض ، فعندما يقول « **قيصر** » مشيدا بكفاحه النبيل من أجل روما وطنه :

أليس علا روما مناديح همنى ومقصد روما فى العظيمات مقصدى ؟

تستوقفنا على الفور كلمة « مناديح » لتشكل حائلا لفظيا بين أذن المستمع وبين التقاط المعنى ، فضلا عن متابعة الحوار ، وملاحقة الأحداث ، واستيعاب الشخصيات وكأنما الشاعر يدرك هذا ، فيلجأ فى الهامش الى شرح معانى الألفاظ ، والى أن المناديح هذه جمع « مندوحة » ، والمندوحة هى المذهب البعيد فى الأرض !

وعندما يقول « قيصر » أيضا وهو يتوعد عدوه اللدود **كاشياس** :

سآخذه أخذا وبيلا فيرعوى . لقد مد فى أشطان جرأته تركى

نجد الشاعر يلجأ فى الهامش الى شرح معنى كلمة « الأشكان » وكيف انها تعنى « الحبال » وبذلك يكون معنى البيت ان تساهل قيصر مع كاشياس هو الذى مد فى حبال جرأته ، وجعله يتمادى فى غيه الى هذا الحد ، فاذا كان الشاعر نفسه يشعر بان ما يقوله يحتاج الى تهميش ، فمن يا ترى يذهب الى المسرح وفى يده المعاجم والقواميس ؟

وعندما يقول « **أنطونيو** » معددا مناقبه ، مشيدا بفتوحاته ، متحدثا عن الشعوب ، وكيف انها :

تقاد ، فان قادت فدفاع قنة مكللة بالسحب تنحط للوهد

يلجأ الشاعر أيضا الى الهامش ، فيشرح للقارىء كلمة « الدفاع » بانها السبيل وكلمة « القنة » بانها قمة الجبل ، ولا نملك بازاء مثل هذا الشرح ، الا أن نعجب لهذا الشاعر ، اذا كان ما يقوله يحتاج الى شرح ، فلماذا يقوله أصلا ؟ واذا كان القارىء العاكف فى بيته على قراءة النص يعوزه مثل هذا الشرح ، فما بالنا بالمتفرج الجالس فى المسرح ، لمشاهدة العرض ؟

وكذلك **كالبورينا** عندما تقول مخاطبة قيصر ، منددة **ببروتس** :

أكاد أرى فى الأفق خطبا مدوما
وما كان لمحى للأمور بكاذبى

نجد الشاعر يلجأ في الهامش الى شرح كلمة « المدوم » بانها « المنقض » و « التدويم » بانها « الانقضاض » ، وبذلك يكون معنى البيت ان كالبورينا ببصيرتها الثاقبة وحسن ادراكها للأمور ، تكاد ترى أمامها أمرا جللا ، ينقض على قيصر كما الصاعقة فماذا لو أخذ قيصر حذره ؟ ولكن ذلك لا يعنينا ، وانما الذى يعنينا هو احساس الشاعر عزيز أباظة بان أمثال هذه الألفاظ التى تحتاج الى شرح ، ليست من حكم القافية ولا من ضرورات الوزن ، ولكنها من فرط حرصه على الجزالة الشعرية والرصانة اللغوية ، مهما يكن من نتائجها سواء بالنسبة لبناء الشخصية ، أو للغة المسرح ، أو للجمهور المشاهد للعرض المسرحى •

ناهيك عن رضوخه لحكم القافية وتحكم الوزن ، على النحو الذى يضحى فيه بكل معنى ، ولا يلتفت فيه الى سياق الحوار ، واتساق الكلام ، وكأن الشخصية لا تقول ما تريد ، ولا ما يريد لها الشاعر أن تقول ، ولكن ما تحكم القافية بقوله ، وهذا بطبيعة الحال ضد لغة الحوار المسرحى ، الذى ينبغى أن يتصل ويترابط حتى ينتهى معناه نهاية طبيعية •

فعندما يقول بروتس مخاطبا قيصر :

فديتك روما دون أهلى وعترتى
فانك عرضى أو أعز من العرض

نجد ان حكم القافية ، هو الذى جعله يقول « عرضى أو أعز من العرض » وفضلا عما فى كلمة « أعز من العرض » من تزيد لا معنى له ، فقد كانت واحدة من الكلمتين تكفى دون حاجة الى التكرار .

وعندما يقول بروتس أيضـــا موجها الحديث هذه المرة الى روما ــ وطنـــه :

ويا وطنى لن تسترق فلا تهن
ويا قسمى لا تخشى نكثى ولا نقضى

نجد ان حكم القافية نفسه هو الذى ألجأه الى هذا التكرار الذى لا معنى له ولا ضرورة ، فكلمة « نكثى » يمكنها أن تغنى عن كلمة « نقضى » بمعنى ان واحدة من الكلمتين كانت تكفى لأداء المعنى دونما حاجة الى التكرار الذى لا معنى له . ونفس الشىء نجده عند قيصر ، وهو يخاطب بروتس قائلا :

أتجزع ان أيقنت انك من دمى
وانك بعضى قد ضمت الى بعضى

فهنا أيضا التكرار الذى لا معنى له ولا ضرورة ، بل هنا التلاعب اللفظى الذى يشد انتباه السامع الى ما فيه من شقشقة لفظية وان صرفه عن معنى القول ، وسياق الحوار .

وقس على ذلك الكثير والكثير جدا مما لاحظه الدكتور لويس عوض وما نجده فى شعر عزيز أباظة المسرحى ، حيث تتحكم فيه القافية بدلا من أن يتحكم هو فيها ، وحيث تصبح القافية مقتل المسرح الشعرى ، بعد أن كانت فى الشعر الغنائى قلبه النابض وجناحيه الخفاقين ، بل حتى فى الشعر الغنائى ، نجد أن بعض الشعراء ممن أجادوا الغناء ، قد ضـــاقوا بالقافية الواحدة ، وعمدوا الى الرباعيات والموشحات ، فما بالنا بالمسرح الشعرى الذى كان أولى به أن يتحرر من قيد القافية الواحدة ، وأن يحطم روتينية التقطيع البيتى العمودى ، وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلوينا نغميا بديلا عن وحدة السطر أو البيت الذى يشتمل دائما على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى .

الشـــاعر اللامسرحى

ولكن .. هذا هو عزيز أباظة ، وذاك هو شعر عزيز أباظة ، فهو لم يهتز للحياة اهتزاز الشاعر الدرامى ، بل الشاعر الغنائى ، وهو لم يصدر

فى شعره عن تجاربه الذاتية وخبراته الحية ، ولكن عن قراءاته العديدة وحافظته القوية لشعر الأقدمين .

وهذا معناه أنه فى شعره ، انما يصدر عن رنين اللفظ كما وعته أذنه مما قرأ لشعر القدامى ، طالما كان محور الشعر عنده هو حاسة السمع أكثر من أية حاسة أخرى ، فالى حاسة السمع هذه ترتد الكثرة الكثيرة مما نظم عزيز أباظة ، الأساس عنده هو الحاسة ، والحاسة عنده هى السمع، والمسموع عنده هو شعر القدامى .

فقد قرأ عزيز أباظة الكثير ، وسمع الكثير جدا ، وكانت له تلك الأذن الحساسة المرهفة ، القادرة على التقاط الرنين الموسيقى ، وعلى المحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم ، فجرى لسانه بالشعر على نسق النماذج التى انطبعت فى مسمعيه ، وكأنما وضع أمامه نسقا يقيس عليه كل ما يقرض من شعر ، قول الشاعر **محمود سامى البارودى :**

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت ... به عادة الانسان أن يتكلما

فلا يعتمدنى بالاساءة غافل ... فلا بد لابن الأيك أن يترنما

وفى هذا الشطر الأخير ، فلابد لابن الأيك أن يترنما ، يكمن تأثر عزيز أباظة ، شأنه فى ذلك شأن « البارودى » بشعر الأقدمين كما وعته أذنه ، وبالمحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم ، وان تكن والحق يقال محاكاة صادرة عنده عن طبع لا عن تصنع ، وعن سليقة لا عن تكلف ، فهو الطائر يترنم كالطائر ، أو كالماء ينساب من ينبوعه ، والأشعة تتدفق من قرص الشمس .

وليس أدل على ذلك من أن الشاعر عندما يبتعد عن مصادر شعره ، وينأى عن تأثره بشعر القدامى ، ويتخفف من الجزالة التقليدية ، والديباجة الرصينة ، فاذا بنا نراه وهو يهوى من حالق سموقه وشموخه إلى حيث التعبير العادى عما هو عادى ، عن فتات الحياة اليومية ، ففى مسرحيته « أوراق الخريف » التى اختار لها موضوعا عصريا ، ورضى كارها أن يغير من منهجه الشعرى ، منهج الرصانة والجزالة على غرار ما ترنم به سابقوه الأقدمون ، الى حيث « المنهج المطروق » منهج معاصريه فى التعبير عن واقع الحياة اليومية ، نراه يقصد عمدا الى التعبيرات المبتذلة ، البعيدة عن طبيعة الشعر بوجه عام ، والشعر المسرحى بنوع خاص ، كما يتضح مثلا من هذا الحوار :

أكرم (متلطفا) : ما لديك اليوم من فاخر ألوان الطعام .

وداد (فى مرح) : عندى الصنف الذى تهواه .... رز بحمام ودجاجات سمان نظفت أمس أمامى .

أكرم : طيب فخم غذائى اليوم من غير كلام .

ولكنه سرعان ما يعـود الى منهجه الشـعرى الأثير ، حيث الجزالة التقليدية التى يستمدها من ذاكرته الواعية لتراثنا القديم ، وبخاصة تراث الجاهلية والشعر الجاهلى ، الذى بعد به الزمن عن أسلوب عصرنا ولغة هذا العصر ، وحال دون الشاعر ودون ابتكار التعبيرات الحديثة والصور الجديدة التى تتلاءم وهذه الحياة المعاصرة ، وليس أدل على ذلك من لجوء الشاعر الى بطون المعاجم ليستخرج منها كلمة مثل « الأراك » التى لم يعد يعرفها أحد ، أو يستخدمها أحد ، ليضعها هو فى بيت كهذا البيت من مسرحية « أوراق الخريف » .

فديتك يا أخت عود الأراك   سقاه الندى فانتشى وانثنى

هذا فى الوقت الذى يصف الشاعر فيه هذه المسرحية بانها مسرحية عصرية ، تتناول واقع الحياة المعاصرة ، وكان أولى به أن يغفل حاسـة السمع ، فينسى ذاكرته لرنين الشعر القديم ، وأكثر ما يحفظه لهذا الشعر .. ويشعل حاسة البصر ، ليرى حياتنا المعاصرة ، ويبتكر التعبير الجديد عن هذه الحياة الجديدة ، وبذلك يقدم لنا الصورة الجديدة فى ثوب جديد ، بدلا من أن يقدم لنا الصورة الجديدة فى ثوب تراثى قديم .

وما ذلك كله ، وكثير غيره ، الا لأن الشاعر عزيز أباظة ، وكأنما وضع أمامه نموذجا أعلى ومثلا يحتذى شعر الجاهلية ، وقول شاعر مثل عنترة :

أن نعيك فلقد تركت أباهما   جزر السباع وكل نسر قشعم

الذى يشبه قول عزيز أباظة على لسان بطله المسرحى قيصر :

ثقى بى فما زالت لهاتى جديدة
وما برحت مستضريات مخالبى

وهو فى النهاية ولع الشـاعر العصرى بتراثنا الجاهلى ، ومحاولته التماس الجزالة والرصانة ، فضلا عن الفخامة والاغراب فى شعر الأقدمين ، وفرضه فرضا على ذوق العصر ، وطبيعة العصر ، مما أدى فى آخر المطاف

الى هذا الانفصام الصارخ بين الشاعر وفنه المسرحي من ناحية ، وبينه وبين أسلوب عصره من ناحية أخرى ، وبينهما وبين جمهور المسرح الحديث من ناحية ثالثة وأخيرة .

أجل لقد نسي عزيز أباظة انه انما يكتب مسرحا شعريا ، وان هذا المسرح الشعرى لا يكتب لكى يقرأ ، وانما يكتب لكى يمثل ، ولكى يراه الجمهور .

شعر المسرح والشعر فوق المسرح

* الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هى اللمسة الذهبية التى توجت انتصارات الشعر الجديد ، والتى لم تجعل من هذا الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية .. محمومة أو فاترة ، بل جعلته شعرا له صياغته الفنية المكتملة ، التى فتحت أمامه آفاقا واسعة .. واسعة الى أقصى حد .

الظاهرة الجديدة فى حياتنا الأدبية هى دخول الشعر الى المسرح ، أعنى استدعاء المسرح للشعر ، أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى ٠ وهــذا ما رأيناه فى عدة تجــارب طليعية استهلها **عبد الرحمن الشرقاوى** بمسرحيتيه الرائدتين « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » ، واستمر بها **نجيب سرور** فى مسرحيته الشعرية « ياسين وبهية » ومن بعدها مسرحية « آه يا ليــل يا قمر » ، وتمادى فيها **صــلاح عبد الصبور** بمسرحيته الواعدة « مأساة الحلاج » فضلا عن محاولات أخرى ظهرت مثل مسرحية « محاكمة فى نيسابور » للشاعر **عبد الوهاب البياتى** ، وأخرى مثل أوبرا « سولارا » ، الشعرية للشاعر **محمد الفيتورى** وأخيرة مثل « **ثورة الزنج** » للشاعر معين بسيسو ، وهكذا أحس جمهور المسرح ــ قراء ومشاهدين ــ أن أفقا جديدا للشعر العربى قد فتح ، وأن مرحلة جديدة فى تطورنا المسرحى يمكن أن يؤرخ لها بالمسرحية الشعرية ٠ تلك التى تستطيع الوقوف فوق خشبة المسرح ، بعد أن كانت لا تقوى الا على المثول بين دفتى كتاب ٠

والواقع أن هذه الظاهرة لم تتفش فى حياتنا المسرحية وحدها ، ولكننا نشاهدها أيضــا فى المسرح العالمى كله ٠ فالمسرح العالمى المعاصر يمر الآن بهــذه التجربة ٠٠ تجربة المسرح الشعرى ، والدليل على ذلك مسرحيات الشعراء أودن وايشروود وكلوديل وأبو لينير وكوكتو ولوى ماكنيس وكريستوفر فراى فضلا عن الشاعر العظيم ت٠ س٠ اليوت ٠

والحقيقة ان « التجربة الشعرية » فى المسرح المعاصر ، تجربة ذات وجهين : الوجــه الأول يتعلق بالدراما والوجــه الآخــر يتعلق بالشعر ٠ ففيما يتعلق بالدراما نجد ان تجربة المسرح الشعرى ليست جديدة كل الجدة بقدر ما هى حنين الى الشكل الاغريقى القديم ، أو « تعصير » للدراما الاغريقية وبعثها فى ثوب عصرى جديد ، فالدراما عند اليونان كانت دراما

شعرية مصداقا لقول المعلم الأول ــ **أرسطو** ــ « ان الشعر أعلى طبقة وأقرب الى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر أن يعبر عن الأشياء ذات الطبيعة العالمية ، فى حين أن التاريخ يعبر عن الأشياء الخاصة المحدودة » ٠

وذلك يعنى أن التراجيديا وان كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، الا أن الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة ، وخاصة بالجنس البشرى كله منذ **سوفوكليس** حتى اليوم ٠٠ وبعد اليوم ٠ وهذا ما تنبه له الكاتب الألمانى الكبير **أوتولودفيج** فى محاولته تشكيل الدراما من جديد ، ومؤدى نظريته القيمة هو أن المأساة الحديثة يجب أن تكون : « طرازا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل من كيان الحياة الواقعية كله » ٠

وفيما يتعلق بالشعر نجد أن الشعر الخالص وأقصد بالشعر الخالص شكل القصيدة الشعرية ، نجد أنه قد بلغ قمته فى الأدب الغربى على يد **اليوت** فى قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » ، كما بلغ قمته فى الأدب العربى على يد **العقاد** فى قصيدته المشهورة أيضا « ترجمة شيطان » ٠ ومهما بلغت القصيدة الشعرية من تقدم فى مجال التعبير ، فلن تصل الى أكثر من التعبير عن مشــاعر عامة مطلقة ، تثير فينا أحاسيس غامضــة مبهمة ، وتترك لكل منا الحق فى أن يفسرها كما يشاء ٠

لهذا كان لابد للشعر الخالص أن يتطور من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية ، أعنى أن يتحرك فى اتجاه محدد بعينه ، وذلك بأن يصب فى قالب الدراما ، التى تتعمق فى نفس الفرد الواحد من البشر لتصف من خلالها النفس الانسانية جمعاء ، فأوديب شخص معين وهيبوليت كذلك ، الا أن الانفعالات التى تثار لاتخص أوديب وحده أو هيبوليت فى شخصه ، وانما تخص الجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالرُوح العــالمى الشامل » ، وقد أشار اليه المعلم الأول فى كتابه « فن الشعر » حينما قال : « ان الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو النثر ، ومؤلفات هيرودوت يمكن أن تنظم شعرا ، ومع ذلك فهى تظل لونا من ألوان التاريخ ، لا بنقص شيئا من قيمتها أو يزيد أنها نظمت أو لم تنظم ٠ أما الفرق الحقيقى فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث ، فى حين يروى الشاعر ما قد يحدث » ٠

والخلاصة أن بعد الشعر الحديث عن صورة الدراما واستغراقه فى الغنائية دون الدرامية ، فضلا عن تشابه مفرداته ، وتقارب صوره ، وتكرار

رموزه ، هذا كله وكثير غيره هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول الى أعماق نفس الانسان .

ولكن .. هل معنى هذا أن المسرحية الشعرية لم تظهر فى تاريخنا الأدبى قبل هذه المسرحية التى كتبها عبد الرحمن الشرقاوى ؟

الصحيح أن المسرحية الشعرية بدأت مع الشاعر **أحمد شوقى** فى طوالع هذا القرن ، بل قامت لها على حد تصنيف **محمود أمين العالم** عدة مدارس مختلفة كتلك المدرسة الكلاسيكية التى يمثلها أحمد شوقى ويواصلها عزيز أباظة ، وكتلك المدرسة الرومانطيقية التى تمثلها مدرسة أبوللو ويقف على رأسها **أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه** ، وكتلك المدرسة الرمزية التى يمثلها **بشر فارس وسعيد عقل** . على أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة ، بل كانت شيئا ينفرط مضمونه فى صياغته ، فهى عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هى موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة .

لذلك ألحت الحاجة الى وجود مسرح شعرى يسجل أكثر من هدف واحد فى المجال الدرامى .. فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمى المعاصر ، من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى ، ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية أى بصبه فى قالب الدراما التى يتجاوز الشاعر فيها التعبير عن ذاته ، الى خلق ذوات أخرى ومن ناحية أخيرة يكون بمثابة « البعد الرابع » فى مسرحنا المصرى ، أعنى أن يكون اتجاها رابعا يوازى الاتجاه الكلاسيكى الذى بدأه وأنهاه توفيق الحكيم ، والاتجاه الواقعى الذى استهله نعمان عاشور ومضى فيه لطفى الخولى واستنفد غايته عند سعد الدين وهبة ، ثم الاتجاه التعبيرى الذى افتتحه رشاد رشدى واقتفى أثره ميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم . أقول ان الحاجة ألحت الى وجود المسرح الشعرى الذى يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة من حياتها ، والذى يعد عبد الرحمن الشرقاوى المسئول التاريخى عنه .

على أننا اذا انتقلنا من المحيط الخارجى الى قلب التطور الفنى فى حياة هذا الشاعر ، لاستطعنا أن نشهد فيه مرحلتين متميزتين .. الأولى هى ما يمكن تسميته « بالشعر فوق المسرح » والأخرى هى ما يمكن تسميته « بالشعر فى المسرح » ، الأولى تمثلها مسرحية « مأساة جميلة » ، وتمثل

الثانية مسرحية « الفتى مهران » . وعند كل منها نقف وقفتين تختلفان طولا وعمقا ، دون أن نتوقف عند السؤال التقليدى : هل المسرح الشعرى شعر أولا ، ومسرح ثانيا أم هو مسرح أولا وشعر بعـــد ذلك ؟ ذلك لأن المسرح هو الهدف الأول ، وليس الشعر منظوما أو مطلقا أو حرا الا وسيلة من وسائل التعبير .

على أن الدراما الشعرية ليست هى المسرحية العادية مكتوبة بلغة الشعر بدلا من لغة النثر ، فلو كان الأمر كذلك لتساءلنا : لماذا نكتب بالشعر ما يمكن كتابته بالنثر ؟

ان الشعر فى الدراما الشعرية ليس أسلوبا للتعبير ، وانما هو جزء أساسى وضرورى فى بنائها الفكرى وبنيتها العضوية ، انه ايقاع الدراما نفسها ، ايقاع الأحداث الدرامية ، وقد نجد هذا الشعر فى بعض المسرحيات النثرية ، عنـــد تشيكوف بوجـــه خاص ، ولكنها جوهر مسرح لوركا ، وت. س. اليوت ، ومايا كوفسكى ... تعبيرا خارجيا وبناء داخليـا كذلك .

والمسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية لا ترتفع عن واقع الحياة اليومية الا بمقدار ما تتكلم عن الأحلام وبلغة الأحلام . ان الدراما الشعرية انما تقدم لنا الشعر المنبث فى واقع حياتنا اليومية نفسها ، وان موضوعها قد يكون هذه الحياة اليومية ، ولكنه يستخلص من هذه الحياة اليومية ما لا يستطيع المسرح النثرى أن يستخلصه منها ، انه يستخلص الروح أو الجوهر أو المعنى الكلى للحياة .

ان الدراما الشعرية لها موضوعها الخاص ، الذى له بدوره ، منطقة خاصة بين الحلم والواقع ، بين الجزئى والكلى ، فى صميم التجربة اليومية، وهذا معناه أن الدراما الشعرية نموذج خاص أعمق من مجرد الأسلوب الشعرى الغنائى ، ومن مجرد الحدث المسرحى المكتوب بأسلوب شعرى .

الحق أن مسرحيـــة « مأساة جميلة » هى « اللمسة الذهبية » التى توجت انتصارات الشعر الجديد ، فقد كانت مجرد قصائد وأغنيـــات لا تصدر فى معظمها عن وعى كامل بمعنى التجديد ، ولا ينتظمها اطار فنى يحدد جهاتها الأصلية أو يضعها تحت عنوان بالذات ، حتى كانت هذه المسرحية التى لم تجعل من الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية محمومة أو فاترة ، بل شعرا له صياغته الفنية المكتملة ، التى فتحت أمامه آفاقا واسعة .. واسعة الى أقصى حد .

وصحيح ان هذه المسرحية كانت أقرب الى الشعر المسرحى منهـا الى المسرح الشعرى ، لأن الكاتب كان عليه أن يدرك أولا بحسب تفرقه **كوكتو** المشهورة : « أن شعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقا كبيـوت العناكب ، ولكن خشنا كقلاع المراكب تراه الأعين من بعيد » • لأنه بهذه الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد الأرض التى تنمو فيها بذور شعره ، وينمو فيها هو الآخر •

وصحيح أن هناك مسافة درامية واسعة بينها وبين كتاب المسرح الشعرى من أمثال ييتس واليوت وكوكتو ولوركا وأوبى وغيرهم ممن اشتركوا فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ، وقاموا بحملتهم التجديدية الواسعة لعودة المسرحيـات الشعرية الى المسرح ، والبحث عن كفء عصرى لكل من سوفوكليس وشيكسبير •

صحيح هذا وذاك •• ولكن الصحيح أيضا أن مسرحية « مأساة جميلة » كانت حدثا فنيا جريئا ، وخطوة فسيحة نحو الشعر الدرامى والأداء التراجيدى ، ثم هى بعد هذا كله تطوير للشعر العربى الكلاسيكى الذى تصلح بحوره للشعر الغنائى ولا تصلح للحوار التمثيلى ، كمـا لاحظ **المازنى** بحق فى تعليقه على ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير ، وما عبر عنه بقوله : « وبحور الشعر العربى أصلح ما تكون للشعر الغنـائى أو ما يطلقون عليه فى الغرب لفظة (ليريك) وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقية عليه • والحوار التمثيلى أحوج ما يكون الى بحر لين لا يظهر عليه التوقيع الموسيقى كما يظهر فى سواه ، أضف الى ذلك أن البيت من الشعر فى القصيدة العربية « وحدة » تامة فى ذاتها ، قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظى وتعلق الكلام بعضـه ببعض على معـانى النحو ، وليس يربطه بما قبله وبعده من الأبيات ــ اذا ربطه شىء ــ الا المعنى ، وواضح من موجز ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تستوجب اختراع بحر جديد شبيه بالوزن « الأبيض » كما يسمونه ، وتستدعى ألا يكون البيت أو السطر وحدة كما هو الى الآن » •

ومن هنا كان فشـل المسرح الشعرى عنـد كثير من شعرائنا الكبار •• عند أحمد شوقى الذى لم يوفق فى خلق لغة المسرح الشعرى ، وعند عزيز أباظة الذى بحث عنها طويلا ولم يجدها •• وظلا هما الاثنان رهينى مجموعة من القصائد الغنائية الجميلة يلقيها الممثلون على المسرح ، دون أن تشكل نسيجا أساسيا فى بناء المسرح الشعرى •

ومن هنا أيضا كانت ثورية المحاولة التى أقدم عليها عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته الجميلة لأن الاختلاف بينه وبين سلفيه ليس مجرد اختلاف كبير وكفى ، وانما هو اختلاف نوعى ، أو هو الاختلاف بين المسرحية التى لا تحيا الا بين دفتى كتاب ، والمسرحية التى يمكنها أن تقف فوق خشبة المسرح ٠

لهذا كان على الشعراء الذين يكتبون للمسرح أن يحتموا بحركة التجديد المسرحية من ناحية ، وأن يستخدموا سلاح التجديد فى الشعر ذاته من ناحية أخرى ٠

فقد كان التجديد فى الشعر مرادفا لرفض القيم الثقافية واللغوية القديمة ، ومرتبطا فى نفس الوقت بمواقف اجتماعية تقدمية ، أما كتاب المسرح التجديديين الذين استخدموا الشعر فى المسرح ، دون أن يكون لهم موقف تجديدى من الشعر نفسه ، فقد انتهوا اما الى الافلاس الفكرى والفنى ، أو أن أعمالهم ذاتها هى التى توقفت عن الهام الأجيال الطالعة ٠

واذا تذكرنا أن تجديد الشعر هو موقف مباشر وحاسم ضد الجمود الثقافى ، لتبينا مقدار ما فى كسر عمود الشعر وخلق ايقاعات شعرية جديدة ، وابتكار صياغات أسلوبية جديدة ، واضافة دلالات جديدة لمفردات قديمة فى سياق العمل الشعرى ، لتبينا مقدار ما فى كل هذه الجوانب من حركة تجديد الشعر من دلالة اجتماعية تقدمية ٠

وهذه الدلالة الاجتماعية التقدمية هى الوجه الآخر لتأثير دخول الشعر الجديد الى المسرح ، وهى تكتسب حين دخولها المسرح ، صفة الوعى بالعالم وبالحياة وبهموم الانسان ٠

ان الشعر الجديد فى المسرح ذاته ، فى أشكاله وفى قدرته على حمل وعى الشاعر والتعبير عنه ، هو كسب لتجديد الشعر أيضا ، اذ يضعه مباشرة أمام أذواق الجماهير ، يختبر نفسه ويؤثر فى الأذواق ، يتعلم منها فيزداد خبرة وصقلا ٠٠ ويعلمها فتزداد مرونة وقابلية للتغيير ٠

ان عبد الرحمن الشرقاوى بطاقته العاطفية الدافقة ، واحساسه الفنى الغزير ، فضلا عن وضوح الرؤية لديه فيما يتعلق بخلق لغة المسرح الشعرى ، فى أدب خلا تماما من كل سابقة ناضجة لهذا الفن المجيد ، استطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الغليظ ، وأن يحطم روتينية التقطيع البيتى العمودى فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعه ،

وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلوينا نغميا بديلا عن وحدة السطر أو البيت ، الذى يشتمل دائما على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى • وليس أدل على ذلك من هذا المشهد بين جميلة وعزام وجاسر فى الفصل الخامس قرب نهاية المسرحية :

جميلة : أتراني طفلة ما زلت •• جاسر فى غد •• عندما يرتفع الزيتون فى خضرته •

عندما ترتفع الراية فى أرض الجزائر •

عندما تنتصر الثورة •• فابكونى وقولوا : لم تمت •

عزام : سنقول : انتصرت !

جاسر : قسما ان غالك السفاح فالعصر زرى وحقير •

وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير •

لا وعينيك وفى عينيك أحلام نبيلة •

لا •• وآلام البطولة •

لن تموتى يا جميلة •• لن تموتى يا جميلة •

وهكذا استطاع عبد الرحمن الشرقاوى أن يضع يده على هذه اللغة السهلة البسيطة ، التى تعبر عن الأشخاص تعبيرا رائعا ، وتصور المواقف تصويرا أروع ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضوعية خلق ذوات أخرى ، لها شخصياتها المتفردة وكياناتها المتميزة ، التى تتشابك حيواتها ، وتتعامد مصائرها من أجل ما هو أعمق وأبعد مدى • كل هذا دون أن نحس أن الحوار الذى نسمعه انما هو حوار يدور فى نظام دقيق من موسيقى الشعر •

على أن الشرقاوى لم يلجأ الى تبسيط العبارة الشعرية الا فى المواقف العملية التى يخدم بها تطور الحدث ، لأنه فى المواقف الانسانية العميقة أو الحاسمة ، كان يلجأ الى مستوى عال من الشعر يتجانس مع سمو الاحساس وعمقه ، أو وهج الشعور وغليانه ، كما فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، حيث نرى جميلة بعد أن ماتت زميلتها أمينة ، تعانى آلام الحزن وجلال الأسى فتقول :

ما بال ألوان المساء • هناك تصبغها الدماء •

والريح مثقلة بمأساة الحياة ، وكل شىء مختنق •

أسفاه ، قد سقطت وفى نظراتها وهج سيشرق ٠
وبيير يركلها بكعب حذائه والرعب يعتصر الجميع ٠
ودماؤها تنسال فى خيط رفيع وبمثل لمح البرق مالت ٠
وتجرعت أنبوبة السم الصغيرة ثم قالت :
لا تتركوا أحدا يساق لسجن برباروسه ولديه سر ما من الأسرار
فهناك حكم العار ! والتعذيب والموت البطىء بغير رحمة ٠
والانتحار أعز للانسان من أن يسجنوه ٠
ماتت وفوق شفافها اختلج الهتاف : تحيا الجزائر ٠

وبذلك استطاع عبد الرحمن الشرقاوى أن يصور الخارج ، وأن يعبر عن الداخل بحرية وانطلاق ، وبخاصة فى تلك اللحظات الشعورية التى كانت ترتفع فيها درجة حرارة الوجدان فيتجاوب معها المتفرج ، دون أن يقف الشعر حائلا لفظيا بينه وبين الممثل ٠ فالشرط الأساسى فى لغة المسرح الشعرى ، ألا يحس المشاهد أن حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة ، ولذلك كانت النغمية الملائمة ضرورية كل الضرورة ، لجعل لغة المسرحية الشعرية على درجة كبيرة من الشفافية ، تمكنها من تنويع الجو واحداث الأثر الفنى المطلوب ٠

والمسرحية من حيث المضمون ، دراما ثائرة كتبها شاعر تقدمى ملتزم استمد مادتها من كفاح البطلة الجزائرية جميلة ، وقصة اشتراكها الفعلى فى النضال المسلح ، وتعذيب الفرنسيين لها لارغامها على أن تبوح بأسرار الآخرين ، ثم قصة محاكمتها غير العادلة ، ووقوفها فى وجه جلاديها ببطولة وعدالة وشرف ٠ وهكذا جاءت المسرحية قطعة من الأدب « التوجيهى » الهادف ، الذى يتجاوب مع واقع الأحداث ، ويقيم الدليل على فعالية الكلمة ، ومسئولية الفنان ٠

غير أن عبد الرحمن الشرقاوى بقدر ما كان موفقا فى لغته الشعرية من حيث نغمية الشعر وتلوينه ، بما يتناسب مع المواقف والأشخاص والأحداث ، بقدر ما خانه هذا التوفيق فى عرضه للحدث الدرامى ، عرضا يتفق ومواضعات الدراما الشعرية بوجه عام ، لهذا رأينا الشرقاوى كثيرا ما ينقلب الحوار عنده الى قصائد ذات طابع غنائى يجمد الحركة داخل المسرحية ، وكثيرا ما يعجز عن كشف الأبعاد النفسية للشخصيات ، وتحديد مواقفهم الجذرية ٠ والتى يمكن تحديدها فى نقطتين أساسيتين :

١ ـ تحريك الأحداث داخل المسرحية ٠

٢ ـ تصوير الشخصيات التى تنهض بأحداث المسرحية وتحدد أبعادها ٠٠ النفسية ، والاجتماعية ، ومواقفها الحاسمة ٠

فبدلا من الفكرة المحورية التى تدور عليها أحداث المسرحية ، وجدنا عدة أفكار تتشابك مرة وتتباعد مرة أخرى ، لأن خطة عامة لا تنظمها ، ولأنها لا تتطور تجاه هدف بالذات ، وبدلا من استلهام ثورة الجزائر ككل ، ثم تجسيدها فى شريحة جزئية مكثفة ، ينبع من داخلها الحدث ، ويمضى فى تطوره الدرامى المرسوم ، وجدنا وصفا تفصيليا لحدث بعينه هو « مجزرة القصبة » ، فضلا عن الكثير من الوقائع التاريخية التى حدثت فى أثناء ثورة الجزائر ٠ وبدلا من رسم الشخصيات جميعا بناء على صراع درامى واضح ، وجدنا التركيز كله ينصب على شخصية جميلة ومن ورائها جاسر ، وكأن الشخصيات الأخرى لا هم لها الا اتاحة الفرصة لقصة الحب بين الطرفين ٠

عموما استطاع عبد الرحمن الشرقاوى فى مضمون هذه المسرحية أن يحقق فكرته الخاصة عن البطولة والبطل ، فليس الفرد عنده هو البطل ، وانما البطل هو الظروف الاجتماعية نفسها ، أو هو انسان تصنعه هذه الظروف ، ليس كل انسان بطبيعة الحال ، وانما الانسان الشريف الذى لا يلوثه الزيف ولا يعلوه الصدأ ، فالبطل عنده ليس هو البطل المثالى الذى تخيله **هيجل** فى شخص نابليون ، ووصفه بأنه « روح العالم فوق صهوة جواد » ٠ ولا هو البطل الرومانسى الذى تخيله **كارليل** فى صورة القديس أو النبى أو الملك ، ولا هو البطل البيولوجى الذى رآه **لمبروزو** على أنه نسيج وحده ونوع قائم بذاته ، وانما هو فرد عادى من أفراد الناس ، قد يكون جميلة الطالبة البسيطة ، أو جاسر العامل الجزائرى العادى ، فكلاهما وضعته الظروف الاجتماعية فى موقف من مواقف الكفاح ، فاستطاعا بعزيمتهما القوية ومعدنهما الأصيل ، أن يثبتا للعالم كله أن الظروف تستطيع أن تخلق من الانسان العادى بطلا غير عادى ٠

أقول ان الثقوب التى رأيناها فى مسرحية جميلة ، هى التى أحدثت رقعة واسعة بين شكل العمل الفنى ومضمونه ، فلم تتفجر اللغة من قلب الحدث ، ولا نبع الشعر من النسيج الدرامى ، وانما ظل الشعر والمسرح ـ فى مواضع كثيرة ـ وكأنهما بعدان اثنان لا بعد واحد ، وهو ما أطلقنا عليه عبارة « الشعر فوق المسرح » ٠

والذى لا شك فيه أن عبد الرحمن الشرقاوى أحس بهذا الصدع الكبير في بنائه المسرحى ، فحاول جاهدا أن يتحاشاه في جهده الثانى « الفتى مهران » ، وهى المسرحية الشعرية التى خطت بكاتبها خطوات فسيحه الى الأمام ، محققة كيفا أكثر نضجا ، واسهاما أشد تطورا ، ومرحلة جديدة هى التى أطلقنا عليها عبارة « الشعر فى المسرح » ٠

ولكى نفهم هذه التفرقة أكثر وأكثر نعود الى نظرية كوكتو عن المسرح الشعرى ، والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول ، لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديا الكلاسيكية ، وعلى ناظمى الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا — كما سبق أن لاحظنا — طبيعة الشعر التمثيلى فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس أن نضع الشعر فى المسرح ، ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح ، وهو ما أوضحه فى عبارة أخرى قال فيها : « فأنا اذن أحاول استبدال الشعر فى المسرح بشعر المسرح ، فالشعر فى المسرح دانتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دانتيلا سميكة ، دانتيلا مصنوعة من الحبال ، أو هو سفينة بأكملها تسير فى عرض البحر » ٠ وعند كوكتو أنه اذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتى أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين فى عصرنا هذا ، مألوفين الى الحد الذى يجعل جمهور المسرح الشعرى يقول وهو يستمع الى الممثل الواقف فوق خشبة المسرح « آه يمكننى أن أتكلم الشعر أنا أيضا » ، على حد تعبير اليوت ، فما ذلك الا لأنهم بوعى أو بغير وعى ، قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر فى المسرح ٠

والسؤال الآن هو هذا ٠٠ إذا كان عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته جميلة قد حقق « الشعر فوق المسرح » ٠ واذا كان فى فتاه مهران قد حقق « الشعر فى المسرح » ، فلم ٠٠ أو متى يحقق « شعر المسرح » ؟

الواقع ان عبد الرحمن الشرقاوى استطاع فى مسرحيته الثانية أن يصل بالشعر الى درجة كبرى من الشفافية فى نقل الفكرة ، والتركيز فى صوغ العبارة ، دونما انعزال عن « الثيمة » الأساسية التى أدار عليها صراعه الدرامى ٠ ولكن البناء المعمارى الذى ابتناه ، لم يخل من عدة طوابق ، كان يخرج فى بعضها عن اطار التعبير الدرامى الى اطار التعبير الغنائى الخالص كما فى قصيدة مهران التى يخاطب فيها سلمى ، راويا عن قصة حياته فى القرية ، وكما فى قصيدة سلمى التى كشفت بها لمهران عن مكنون عشقها له ٠ ولا خلا البناء من طوابق أخرى ليست أكثر من

قصائد بذاتها ، ألقاها الشاعر على لسان هاشم فى حلم سلمى ، أو صابر فى روايته لموت أبيه • وطوابق أخيرة اتخذت شكل الحوار المسرحى ، ولكنها فى الحقيقة قصيدة شعرية طويلة لا يقطعها الا تعليق أحد الأشخاص ، أو مقاطعة أحد الواقفين كما فى خطاب مهران الذى بعث به الى السلطان على لسان الفتى هاشم ، « قل له يا أيها السلطان » •• وخطابه الآخر الذى ألقاه على الأمير « انى لأعرف كل شىء يا أميرى ، كل شىء » •

على أن هذا لا يعنى انعدام الطابع الدرامى فى هذه المسرحية ، فلقد تحاشى الفتى مهران الكثير من عيوب المجاهدة جميلة ، واستطاع الشاعر أن يجعلنا نعانى مأساة بطله معاناة وجدانية عميقة فى صراع قوى ، وحدث متطور ، وفكرة محورية تدور عليها أحداث المسرحية ، هذا فضلا عن الحوار الشعرى المسرحى البالغ السهولة دون حذلقة ، البالغ الأصالة دون زيف ، البالغ العمق والتركيز دون تفاهة أو ابتذال •

والذى يحسب للفتى مهران أن الشاعر وفق هنا فيما لم يوفق فيه هناك ، أعنى فى قدرته على التنقل بين مستويين من لغة الشعر المسرحى •• مستوى شعرى أقرب الى لغة النثر استخدمه الشاعر فى التعبير عن فتات الحياة اليومية ، وتوصيل الأفكار العابرة ، كما فى هذا الحوار فى طوالع المسرحية :

هاشم : سلمى •• جهزى •• شايا لمهران •

مهران : خلى عنك الشاى يا هاشم •

(لسلمى بخفة) جئينى بكوب من نبيذ الأمراء •

واعذرينى أنا لم أكتب ما كنت وعدتك ، كلمات الأغنية •

سلمى : (بخفة) ان كتبت الأغنية لقرأت الكف لك •

ولشاورت الحصى والرمل فى مستقبلك دونما أجر ! متى تكتبها ؟

مهران : قضيت طول الليل أسعل ، انه داء قديم •

اسامة : هو بصمة السجن الرهيب على ضلوع الثائرين •

عوض : هو ما يخلفه الصراع لنا •• لنا نحن الضحايا الحالمين •

مهران : فى غد نرتاح يا سلمى ••

غدا يخلد القلب الى الراحة •• هيا •• النبيذ •

ومستوى آخر ارتفع فيه الكاتب الى لغـة الشعر العالى الرفيع ، وذلك فى المواقف الكثيفة التى تشابكت فيها الأقدار ، وتزاحمت الخواطر وهاج الشعور ، وليس أدل على ذلك من موقف التحدى بين أمير البلاد والفتى مهران ٠٠ الأمير يحاول جاهدا أن يحنفظ بهيبته ووقاره أمام الفلاحين ، وفتى الفتيان يظهر للجميع أن للحق قوة وأن للشعب حقوقا ، انه يذكرنا بالتحدى المشهور بين البطل الوجودى « أورست » ، وكبير الآلهة « جوبيتر » فى مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر :

أورست : أنت ملك الآلهة يا جوبيتر ، وملك الصخور والكواكب ، وملك الأمواج فى كل البحار ، ولكنك لست ملك الانسان ٠

جوبيتر : لست مليكك أنت أيتها الدودة الخالية من كل عقل ، ولـكن من ذا الذى خلقك ؟

أورست : أنت ٠٠ ولكن كان يجب ألا تخلقنى حرا ٠

جوبيتر : انما وهبتك الحرية لتخدمنى ٠

أورست : هذا جائز ، ولكنها انقلبت ضـدك ، ولا حيلة لى ولا لك فى ذلك ٠

جوبيتر : وأخيرا ٠٠ هذا هو عذرك ٠

أورست : لست معتذرا !

جوبيتر : أهذا حق ؟ أتعرف أن هذه الحرية التى تزعم أنك عبد لها تشبه كل الشبه أن تكون اعتذارا ؟

أورست : لست السيد ولا العبد ، وانما أنا الحرية !

ومثل هـذا الصراع هو الذى نلقاه فى صراع الفتى مهران مع أمير البـلاد :

مهران : أو لا ترى أنى ملك الزمان ٠
ورغبتى ليست تعد ٠
كل الرمال رعيتى ٠٠ كل الرمال ٠

الأمير : فلتلق سيفك أم أنت تشهره على السلطان ٠

مهران : انى لأشهره على العدوان ٠

الأمير : انى أميرك هل نسيت ؟ أنا سيدك ٠

مهران : لا أنت لست بسيدى ٠

وأنا كذلك لست تابعك الوفى ٠

أنا لست مجدك ، يا أمير ولست عارك ، لكننى فى الحق كنته وما أزال هنا طريدك ٠

ويتجلى الكسب الدرامى الذى أحرزه الكاتب فى هذه المسرحية ، فى أننا ندرك فورا وفى قلب التصميم المسرحى ، أن التطور الداخلى هو اهم العناصر ، وأما العنصر التراجيدى الخارجى ، أى الحركة أو الحدث فنتيجة لازمة تنبعث من التطور الداخلى ، وتعمل جاهدة على أن تبرزه فى ثوب الواقع الشعرى ٠

والذى وفق عبد الرحمن الشرقاوى فى الوصول اليه ، هو القاعدة النقدية التى وقف فوقها اليوت ، شارحا نظريته فى الدراما ، تلك التى تتصل بجماهير المسرح الشعرى ٠ ومؤدى هذه النظرية ، ان المسرحية الناضجة انما تكون ذات عدة « مناسيب من الأهمية ، فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكرا ، والتعبيرات والكلمات لمن هم أميل الى الناحية الأدبية ، والايقاع لمن هم أشد من سواهم حسا موسيقيا ، أما الجماهر المغرقة فى الاحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة اثر خطوة » ٠

وفى الفتى مهران حقق عبد الرحمن الشرقاوى الكثير من هذه المناسيب فالى جوار العقدة التى توضع ثم تنفرج الى أن تحدث فى النهاية لحظة التنوير ، هناك شخصية فتى الفتيان مهران الجسور ، وفتاة الحى سلمى الغجرية ، وبجير قاضى ديوان الأمير ، وطه عمدة القرية ، والى جوار الصور الشعرية الموحية ، والتعبيرات الجامعة بين العذوبة والصفاء ، هناك الشعر المنغوم الموسق ، الذى يجرنا على طول المسرحية الى لحظة الايقاع التراجيدى الحزين ٠٠ لحظة سقوط البطل وانتهاء المأساة ٠٠ وبعد هذا كله هناك المعنى الذى يتكشف للجماهير فى سياق المسرحية ٠٠ يتكشف لها خطوة فى اثر خطوة ، محدثا لها « متعة الهزة فى الشعور » كتلك التى نراها فى كبريات المآسى الشعرية « أوديب » و « هاملت » و « جريمة القتل فى الكاتدرائية » ٠

ومرة أخرى يعود الشاعر فى « الفتى مهران » ليؤكد رؤاه الخاصة

فى البطولة والبطل ، وكيف يكون البطل صنيعة الظروف ، وفى الوقت ذاته ضحية الظروف ·· وهـو ليس الها هبط من السماء ، ولا ماردا انبثق من الأرض ، ولكنه انسان عادى كبقية الناس ، وضع فى ظروف أليمة وضاغطة فاستطاع بعزيمته القوية وداخله الأصيل ، أن يغير هذه الظروف وأن يتجه بالاوضاع من حـوله الى ما هو أشرف وأنبل وأليق بالانسان·وصحيح أن البطل يسقط··وصحيح أنه ينهار··ولكن سقوطه وانهياره لا ينتجان عن قدر تحداه ، ولا عن قوى خفية ناصبته العداء ، ولا عن لؤم فيه أو خسة ، ولكن عن خطأ ارتكبه فتردى فى هوة الشقاء بعد أن كان يقف فوق ذرى المجد · « فالهامارتيا » أو السقطة العظمى ، انما تنتج عند شاعرنا الرائد عن تغير فى الظروف وسوء تقدير البطل لهذه الظروف ، وذلك أيضا لأنه انسان ·

والخطأ الذى ارتكبه الفتى مهران ، هو أنه بعد أن اختـار طريق النضال الثورى ، وآمن بحتمية الكفاح المشترك ، وزمالة الطريق لم يلتزم بما آمن به واختاره ، وانما خيل اليه ، فى منتصف النضال ، أنه لو قام ببعض التنازلات لاستطاع أن يخدم القضية التى يعمل من أجلها ·· قضية الشعب فى صراعه ضد قوى البطش والطغيان ·· ضد الرجعية والخيانة ·· ضد كل ما هو قمىء وزرى · ولكن هذه التنازلات هى التى تحطمه فى النهاية ، وتقضى عليه ، وعلى العقيدة التى آمن بها ، والظروف التى مثلها ، والواقع الذى آذره ووقف الى جواره · ويموت الفتى مهران وعلى محياه الوسيم قسمات أليمة ، ومن شفتيه تخرج كلمات ذبيحة ·· كلمات الانتهاء :

مهران : أنا ذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد ·

لم يزل عندى أشياء تقال ·

أنا ذا أمضى وما قلت الذى عندى ، وما حققت حلما واحدا ·

لم يزل فى القلب منى ألف حلم ·

لم يزل فى الرأس منى ألف شىء ·

وأنا أمضى بأحلام حياتى ·

أنا ذا ·· أفقد الصحراء والليل وأحلامى وحبى ·

أنا ذا ·· أفقد الصحراء والليل وأشيائى جميعا ·

ولكن الشاعر المنتصر لقضية الانسان ، المؤمن بعدالة المصير ، يرى

فى الشعب وقودا ثوريا لمعركة الطريق ٠٠ لغرس البطولة وانبات الأبطال ٠٠ فالشعب قادر على أن يهب الظروف ٠٠ والظروف التى خلقت مهران لابد وأن تخلق غير مهران ، لأنه طالما كان فى الأرض شر ، وطالما كان فى الدنيا قهر ، فلابد أن ينشأ ألف مهران ، ولابد أن تنبت مليون جميلة ٠

انه بالشعر الثورى العظيم الذى نظمه هذا الشاعر ، وبالاحساس الواعى العميق بلغة المسرح الشعرى ، وبالمعانى الانسانية الشريفة والعادلة التى نثرها فى أرجاء هذا المسرح ، استطاع عبد الرحمن الشرقاوى بحق أن يفتح أفقا جديدا للشعر الجديد ، وأن يضيف بعدا رابعا الى المسرح المصرى ، وأن يكون بأصالة هو الرائد الحقيقى للمسرح الشعرى فى أدبنا العربى المعاصر ٠

شاعر الكلمة والموت

* الكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر هى « القيمة » والقيمة المطلقة ، التى تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى أنها سعى كادح نحو هذه القيمة التى هى بمثابة المعنى الكامن من وراء الحياة .

« الكلمة » و « الموت » ٠٠ بهاتين اللفظتين استطاع الشاعر **صلاح عبد الصبور** أن يلخص حياة المفكر الصوفى الشهيد الحسين بن منصور الحلاج ، وأن يلخص معها حياة كل شهيد فكرى عظيم ٠٠ فحياة الفكر هى حياة انسان يقول كلمته ، ولا يهمه بعد ذلك ان هم علقوه فى هذه الكلمة، أو تعاطتها العقول لتدمنها الشفاه ٠ فهو مؤمن بكلمته ٠٠ مؤمن بضرورة توزيعها على الناس ٠٠ ومؤمن بعد هذا كله بضرورة ايمان الدنيا بها ٠٠ فان قبلتها الدنيا فقد أتم الرسالة ، وان لم تقبلها فسيان عنده أن يحيا أو يموت ، بل ربما كان الموت فى عينيه أشهى من الحياة ٠

وهنا خطأ الشهيد ، بل هنا صواب الشهداء ، خطؤه اذا عاملناه بمقياس الانسان اليومى فى الحياة اليومية ، وصوابه اذا عاملناه بمقياس الانسان الذى يعبر حاجزى الهنا والآن ، ليتصل بالجهد الخلاق الذى يكمن من وراء الحياة ، والذى هو الله ٠

هل كان سقراط يفر من الموت هازئا بقوانين المدينة ، أم يطيع هذه القوانين ولو انقلبت ضده ، لأنها القوانين التى كانت تأويه وترعاه ؟ هل كان **المسيح** يظل منزويا بالجليل هو وحواريوه ، أم يخرج بالرسالة الى بيت المقدس ، ولو دخل فى حرب صريحة مع دولة الكهانة ؟ هل كان الحسين يسير الى العراق لملاقاة يزيد ، أم يبقى بمكة هو وشيعته صغيرا صاغرا لما لا ترضاه له الدنيا ولا يرضاه له الدين ؟ هل كانت **جان دارك** تنكر الأصوات لترضى جوقة الكرادلة ، أم تستجيب لها ولو ساقوها الى عذاب الحريق ؟ هل كان **الحلاج** يمشى بالحقيقة بين الناس ، ويبوح بها فى الأسواق ، أم يخشى فقهاء عصره فيكتمها فى نفسه متلذذا ؟ تلك هى المأساة٠٠مأساة كل شهيد فكرى عظيم ، والحلاج واحد من هؤلاء الشهداء٠

فالكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر هى « القيمة » والقيمة

المطلقة التى تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى انها سعى كادح نحو هذه القيمة ، لأننا حينما ننكر الوجود الانسانى باسم الموت ، فانما نعرب عن تنكرنا للقيمة المطلقة ، وايماننا بمعطيات الادراك الحسى وحدها ٠٠ هنا نستحيل الحياة الى سعار أليم على المادى والمباشر والرخيص ، وهنا يفقد الانسان حسه بالأبدية ليعانى آلام الحصر واليأس والضياع ٠ على العكس من الشهيد الذى تعلو وجهه ابتسامة السرور المتألم أو الألم السار ، نتيجة ايمانه بالقيمة المطلقة ، وثقته بالمبدأ الكامن من وراء الحياة ٠

أجل انه لمن المحال أن تكون تضحية البطل أو الشهيد أو القديس عبثا لا طائل تحته ، وهل يعقل أن تكون الحياة قد كذبت على الشهيد والقديس وحدهما ، أو أن يكون الايمان بالحياة ، والايقان ٠ بالقيم ، والثقة بالله هى وحدها مظاهر انخداع الانسان ؟

كلا بطبيعة الحال ، فان الذات الحرة الأصيلة ، أو الانسان الأصل لا الانسان الصورة ، حينما تطبق الضرورة على حريته ، وتشل الحاجة ارادته ، وتختنق فى فمه الكلمات ، فان الموت كما قال **كيركيجارد** لابد أن يجىء ليفتح له النافذة ! وهذا ما عبر عنه الحلاج أروع تعبير وأحلاه حينما قال فى المنظر الثانى من الفصل الأول :

« قد خبت اذن ، لكن كلماتى ما خابت

« فستأتى آذان تتأمل اذ تسمع

« تتحدر منها كلماتى فى القلب

« وقلوب تصنع من ألفاظى قدرة

« وتشد بها عصب الأذرع

« ومواكب تمشى نحو النور ، ولا ترجع

« الا أن تسقى بلعاب الشمس

« روح الانسان المقهور الموجع » ٠

ولكن من هو الحلاج ؟

ما هى قصة حياته وما هى مأساة موته ؟

الحسين بن منصور الحلاج هو الصوفى الاسلامى الكبير ، الذى ولد فى البيضاء بفارس ، ونشأ فى واسط بالعراق ، وازدهر فى أواخر القرن

الثالث الهجرى ، وعاش حياة مليئة بالجهاد الروحى ، حافلة بالنضال الاجتماعى ، فبعد أن درس على شيوخ الصوفية ٠٠ التسترى والمكى والجنيد ٠٠ وبعد أن اتصل بأئمة التصوف فى عصره ، وبعد أن حج الى مكة ثلاث مرات ، تلقى خرقة الصوفية ، وطاف يدعو الناس الى الزهد والفناء ، جامعا حوله كثرة من المريدين ٠

أما مذهبه الصوفى فيقوم على ثلاث ركائز محورية ، **الحلول** : حلول الله فى الانسان ، واستحالة الارادة الانسانية الى ارادة الهية ، بحيث يصبح كل ما يصدر عن الانسان من فعل ٠٠ فعلا لله ، مما يترتب عليه القول بامكان الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى ، وهو ما يعرف « باسقاط الوسائط » ، وما يترتب عليه القول بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة ، وهو ما يعبر عنه « بحلول اللاهوت فى الناسوت » ، أو الذات الالهية فى الذات البشرية ، وبذلك يصبح الولى الدليل الذاتى الحى على الله « هو ٠٠ هو » ٠ ومن ثم يقول : « أنا الحق » **قدم الحقيقة المحمدية أو النور المحمدى** ، الذى فاض بكل أنواع الكمال العلمى والعملى ، وكان واسطة فى خلق العالم ، **توحيد الأديان** وأن هذه الاديان هى الا أسماء لحقيقة واحدة ، وفروع لأصل واحد ، فانها انما تتخلص فى أن الأديان كلها لله ٠

غير أن الحلاج العظيم ، لم يقف كما يفعل سائر الصوفية عند حدود الرياضات والمجاهدات ، انتظارا لما يتعاقب على نفسه من مواجيد وأذواق ، ولما يفتح به عليه بعد هذا كله من مكاشفات ومشاهدات ، وانما حرص على أن ينزل الى أرض الواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب فالكون ملىء بالشر ، والشر هو فقر الفقراء ، هو جوع الجوعى ، هو ظلم الظالم ، هو رجال ونساء قد فقدوا الحرية ٠ ولذلك آثر الحلاج أن يجعل من حياته وقودا فكريا فى معركة الطريق ، فشنها حربا صريحة على كل فاسد ، وسوطا سليطا على كل ظالم ، وتوكيدا مستمرا لروح العدالة والمحبة فى الانسان ٠ أسمعه يقول لصاحبه الشبلى وهو يحاوره :

« ياشبلى
« الشر استولى فى ملكوت الله
« حدثنى ٠٠ كيف أغمض العين عن الدنيا
« الا أن يظلم قلبى ؟ »

ومن هنا انطلق الحلاج على الفور يخلع خرقة الصوفية ، وينزل الى

دنيا الناس ، يحتك بالعامة ، ويتصـل ببعض وجـوه الأمة ، فى محاولة شجاعة يريد بها اصـلاح واقع عصره ، وان دخل فى خلاف لا ينفض مع جماعة الصـوفية ، وان تعرض لاتهامات لا تنتهى مع القضـاة من فقهـاء عصره ، ويرد على صاحبه وهو لا يزال يحاوره :

« هل تسألنى ماذا أنوى ؟
« أنوى أن أنزل للناس
« وأحدثهم عن رغبة ربى
« الله قوى ، يا أبناء الله
« كونوا مثله
« الله فعول ، يا أبناء الله
« كونوا مثله ...
« الله عزيز يا ابن »

وكان طبيعيا أن تختنق الكلمة فى حلقه ، وتتعطل على شـفتيه .. فأهل الحقيقة من الصوفية يضنون بالحق على غير أهله ، وأهل الشريعة من الفقهاء يخشـون أن تذيع فى العامة فتقع الفتنة ويغضـب حكام الدولة ، وتلك هى الحيرة .. بـل تلك هى المأسـاة . حيرة النفوس الكبيرة حين تخوض غمار الصراع فلا تكاد ترى الصواب من جانب حتى يطل عليها من الجانب الآخر بنفس القوة وبنفس المقدار ، ومأساتها حين تفرغ من الاختيار وتقدم على الفعل ، وليس أمامها بد من نبل التضحية وشرف الاستشهاد، تلك كانت مأساة **هاملت** ، وكانت أيضا مأساة **بيكيت** ، ثم هى الآن .. مأساة الحلاج .

فمن ناحية ، كانت حياة هذا الصوفى العظيم صرخة احتجاج اجتماعى على كل محاولة صوفية ، يراد بها فناء الانسان عن ذاته وتخلية عن واقع عصره ، وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجدانى على أهل الشريعة، ممن يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير ، فيتبعون اللفظة لا الكلمة ، والعبارة لا الاشارة ، ويحيلون روح الانسان الى سطور جوعى ، وألفاظ عطاش . وفى خـلاص بطولى رائع ، الكلمة فيه مجعولة للفعل ، والفكرة فيه مهدفة للاصلاح ، شنها الحلاج حربا ضارية على الصـوفية من أهل الباطن ، والفقهاء من أهل الظاهر ، حتى كانت محاكمته الأخيرة فى عام ٣٠٩ هجرية ، بعد أن ظل مقبوضا عليه ثمانى سنوات فى سجون بغداد ،

وهي المحاكمة التى انتهت بالحكم عليه بالاعدام بعد أن ضربوه وصلبوه ، وقطعوا رأسه ، ويداه ورجلاه ، وأحرقوه بالنار وألقوا بأشلائه فى مياه نهر دجلة ٠٠

تلك هى قصة حياة الحلاج ، وتلك هى مأساة موته ٠٠ فكيف استقبلها شاعرنا المسرحى صلاح عبد الصبور ؟

فى صياغة شعرية أصيلة ، ومضمون عصرى ناضج ، جمع صلاح عبد الصبور أشلاء الحلاج ليبعث فيها الحياة ، ويعيد خلقها من جديد ٠ وهو اتجاه ريادى رائع فى هذه الفترة الخلاقة من تطورنا المسرحى ، أن يتجه شاعرنا المعاصر الى شريحة حية وخالدة فى تراثنا العربى ، فيعمل على تقييمها تقييما جديدا ، فى ضوء ثقافة عصرية هادفة ، ويعمل أيضا على ربطها بوجداننا الحاضر ، ربطا مسرحيا يمكننا من معايشتها والاتحاد بها فى حركتنا الفكرية الراهنة ٠

وكان توفيقا من الشاعر أن وقع على حياة خصبة مليئة بامكانيات العرض الدرامى كحياة الحلاج ، وكان توفيقا كذلك ان عرض قصة حياته بما فيها من جهاد ونضال ، ومأساة موته بما فيها من نبل وتضحية واستشهاد ، هذا العرض الذى يجعل من صاحبها واحدا من كبار القديسين والشهداء

ان ما حاوله صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية ، ليشبه فى كثير من الوجوه ما حاوله **ت ٠ س ٠ اليوت** فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، التى عالج فيها فكرة استشهاد « **توماس بيكيت** » رئيس أساقفة كانتربرى ، وقيمة استشهاده من الناحية الروحية ، وما تنطوى عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية ، أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة ٠

ولكن صلاح عبد الصبور كأى شاعر مسرحى يستوحى التراث ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو ٠٠ حلاج الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا كما يراه ٠٠ حلاج الدراما والفن ، حلاج الصراع بين الكلمة والفعل ، بين الحرية والالتزام ، بين قوة الارادة ووضوح البصيرة ، بين الحقيقة من حيث هى كشف ذاتى والحقيقة من حيث هى اصلاح اجتماعى ٠ أو باختصار بين المعرفة من أجل المعرفة ، والمعرفة من أجل الحياة ٠ وكلها مضامين عصرية تعبر عن القضايا الفكرية التى تشغل شاعرنا نفسه ، وتلح على وجدانه المعاصر ، فيختار لها هذه الفترة الخصبة من التراث ، ليقول من خلالها كل

ما يحســه وما يراه . ولذلك نجده فى تناوله الدرامى لمأســـاة الحلاج ، يســقط الكثير من فتات الحياة اليومية ، محتفظا بأشد اللحظات كثافة ، وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات ، فضلا عن قدرتها على تجســـيم الحدث وتطوير الصراع .

وهذا شيء مشروع وجائز ، أن يقدم الكاتب أحداث التاريخ لا كما هى ولكن كما يراها هو ، فالذى لا شك فيه ، أن التراجيديا اليونانية قد اعتمدت فى بنائها على الأسطورة اليونانية المتوارثة على مر العصور ، باعتبارها جزءا أساسيا فى التراجيديا ، وتعبيرا عن المفهوم الدينى عند شعب الاغريق ، غير أن **أرســطو** لم يلزم الكاتب التراجيــدى بالتمسك بالأسطورة فى كل ما يكتب ، وانما ألزمه فقط بعدم التغيير فى وقائعها ، فالوقائع ملك للتاريخ ، أما تأويلها فمن حق الشاعر . وأهمية ذلك فنيا أن التراجيديا وان كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، الا أن الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعــالات عامة وخاصــة بالجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وما نجح صلاح عبد الصبور فى تجسيده فى « مأساة الحلاج » ، فعندما يصــل الصراع الى الذروة فى نهاية المنظر الأول من الفصل الثانى ، نحس وكأننا مع الحلاج فى قلب الحدث ، وكأن مأساته من الممكن أن تكون مأساة أى انسان نبيل وشريف ، اسمعه يقول فى مناجاة شعرية تذكرنا بمناجاة أبطال المآسى العالمية :

« لا أبكى حزنا يا ولدى ، بل حيرة
« من عجزى يقطر دمعى
« من حيرة رأيى وضلال ظنونى
« يأتى شجوى ، ينسكب أنينى
« هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى ؟
« اذ أخفى عنى نوره
« أم عن عينى حجبته غيوم الألفاظ المشتبهة
« والأفكار المشتبهة ؟
« أم هو يدعونى أن أختار لنفسى ؟
« هبنى اخترت لنفسى ، ماذا اختار ؟
« هل أرفع صوتى ،
« أم أرفع سيفى ؟

« ماذا أختار ؟
« ماذا أختار ؟

أما عن الصياغة الشعرية الأصيلة التى صب فيها الشاعر مضمون مسرحيته ، فهى ما سنتناوله فى الوقت الذى نتناول فيه بالتحليل عناصر البناء الدرامى لهذه المسرحية ٠

فى فصلين كبيرين يشتمل الاول منهما على ثلاثة مناظر والثانى على منظرين اثنين ، تقع « مأساة الحلاج ؟ مأساة عميقة فى بعدها الفكرى ، قصيرة النفس فى بعدها الدرامى ٠ الفصل الأول أطلق عليه الشاعر اسم « **الكلمة** » ، وأطلق على الفصل الثانى اسم « **الموت** » ٠ وهو تقسيم لم يوضع عبثا وتسمية لم تطلق جزافا ، ولكن لكل من التقسيم والتسمية دلالته الرمزية فى المسرحية ، فحياة الشهيد من شهداء الفكر تقع فى فصلين ولا زيادة ، لأنه ليس هناك فصل ثالث فى تلك الحياة ٠٠ فهى كلمة تقال ووراءها دم يراق ! ولهذا كنت أفضل ـ بدلا من هذه التسمية المباشرة « مأساة الحلاج » ـ أن يطلق عليها الشاعر هذا العنوان الشاعرى الجميل : « الكلمة والموت » ، أو أن يلصق بها العبارة المأثورة عن الحلاج « أنا الحق » التى دفع حياته ثمنا لها ، والتى جعلت الشاعر الصوفى الفارسى العظيم فريد الدين العطار يصف صاحبها بأنه بحق ٠٠ شهيد الحق !

المهم أن المسرحية تقع فى خمسة مناظر ، المنظر الأول يبدأ حيث تنتهى المسرحية ، يبدأ بشيخ مصلوب على جذع شجرة ، وحوله ثلاثة من المتسكعين بين واعظ وتاجر وفلاح ، يسألون عن الشيخ المصلوب ٠٠ من قتله ؟ ولم قتلوه ؟

وسرعان ما يجىء الجواب ٠٠ مجموعة من العامة تدخل المسرح ، ليعترفوا بأنهم هم الذين قتلوه ، قتلوه بالكلمات ٠ ثم مجموعة أخرى من الصوفية يعترفون بأنهم هم أيضا قتلوه ، قتلوه بالكلمات ٠ العامة تقول : « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد ؟ » وتقول المتصوفة : « هل نحرم العالم من شهيد ؟ هل نحرم العالم من شهيد ؟ » ٠٠

وبهذا ينتهى المنظر الأول ، أجمل وأروع مناظر المسرحية سواء من الناحية التشكيلية على المسرح ، أو من ناحية الحركة الدرامية ، فلوحة المسيح المصلوب على جذع الشجرة فى خلفية المسرح ، وفى أمامية المسرح مجموعة العامة كأنها كورس اليمين ، ومجموعة الصوفية كأنها كورس الشمال ، وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح ، يديرون الحركة

المسرحية ، كل هـذه العنـاصر مجتمعة ، حققت للمنظر الأول قدرا من التكامل الفنى لا نجد له مثيلا فى بقية المناظر • غير أن الحدث بعد ذلك لا يأخذ فى التطور ، ولكنه يبدأ فى الوقوع ، لان الكـاتب آثر أن يبـدأ بنهاية الحدث المسرحى ، ثم يأخذ بعد ذلك فى تفصيل مراحل وقوعه ، وبيان أثره فى نفوس الشخصيات ، وهو تكنيك شعرى ألفناه عند صلاح عبد الصبور فى قصائده الشعرية ، حيث يبدأ قصيدة « شنق زهران » مثلا من نهاية الأحداث ليعمق الاحساس المأساوى بهذه الأحداث ، بعد أن يكون قد مهد لها تمهيدا فاجعا منذ البـداية • لذلك كنت أفضل لهـذا المنظر أن يقـوم بذاته منعزلا عن بقيـة المنـاظر الأخرى فى نوع من « البرولوج » ، ما دام لا يرتبط بهـا ارتباطا عضـويا ، ولا يؤدى اليها بالضرورة •

المنظر الثـانى يشكل البداية الحقيقية للحدث ، حيث نشاهد الحلاج فى بيته ومعه الشبلى وعليهما خرقة الصوفية ، انهما يتجادلان فيما ينبغى أن يكون عليه الصـوفى ، ولكنهما يذهبان كل فى طريق • الشبلى يقول لصاحبه : « لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيـا » • ويرد عليه الحلاج : « هبنا جانبنا الدنيا ، ما نصنع عندئذ بالشر ؟ » ويسأله الشبلى : « ماذا تعنى بالشر ؟ » فيجيبه الحـلاج : « فقر الفقراء ، جـوع الجوعى ورجال ونسـاء فقدوا الخربة » • ويدخل عليهما ابراهيم بن فاتك أحـد خلصاء الحلاج ، فيخبره بأن ولاة الأمر يظنون به السوء ويقولون انه يتصل ببعض وجوه الأمة ، ويؤلب عليهم أحقاد العامة • وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين ، الشبلى يزداد تمسكا بخرقة الصوفية ، والحلاج يخلعها حتى لا تحجبه عن عين الناس ، فيحجب بالتالى عن عين الله •

وعلى مشهد الحلاج وهو يجفو الخرقة ويخلعها ، يسدل ستار المنظر الثانى ، أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية ، وان كان أعمقها من الناحية الفكرية ، فالمنظر كما نرى يبدأ سكونيا وينتهى بالسكون ، ولا من تغير يحدث الا حين يدخل ابراهيم بن فاتك ، فلا يكاد يحرك الحدث قليلا حتى يخيم عليه السكون من جديد • ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب الى المحاورة الفلسفية منه الى الحوار الدرامى ، انه يذكرنا بمحاورة « أقريطون » لأفلاطون حيث نرى سقراط وهو سجين ، يحـاور تلميذه أقريطون حول الحق والواجب ، وما ينبغى أن يكون عليه المواطن الصالح •

فالحوار هنا هو الحوار الذهنى ، الذى يبين مدى الاختلاف فى وجهتى النظر بين اثنين من نفس الطراز ، وليس هو الحوار الدرامى الذى يكشف

عن مدى الخلاف بين خصمين ، كل منهما على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى ، لاختلافهما فى الفعل والسلوك ، فى الفهم والادراك ٠ وهذا هو نوع الحـوار الدرامى الذى لاقينـاه فى الملاحاة المريرة بين أوديب الملك والعراف تيرزياس ، أو بين القـديس توماس بيكيت والملك هنرى الثانى ، والذى كنا نلقاه هنا أيضا لو أن الشاعر أدار الحوار بين الحلاج وبين أحد الفقهاء ، فكشف لنا بذلك عن عمق الصراع بين النزعتين ٠٠ نزعة الفقيه الذى يمثل السلطة وينطق بلسان الحكام ، ونزعة الصـوفى الذى يمثل الحق ويعبر عن رأى العامة ، أما أن يدير الحوار بين اثنين من الصوفية ، وكأن الحلاج يحاور نفسه ، فهذا ما يؤدى الى تسطيح الصراع الدرامى ، بدلا من تعميقه وتطويره على امتداد المسرحية ٠

أما المنظر الثالث الذى ينتهى به فصل « الكلمة » ، فقد استطاع أن يتحاشى الكثير من عيوب هذا المنظر ، فهو يبدأ وينتهى قوى الايقاع ، سريع الحركة ، محكم الحوار ، حافلا بالعديد من الشخصيات ، فالتكوينات الثلاثية المختلفة التى تألفت مرة من الواعظ والتاجر والفلاح ، ومرة أخرى من الأحدب والأبرص والأعرج ، ومرة ثالثة من المتصوفين ٠٠ أول وثان وثالث ، ومرة رابعة وأخيرة من ثلاثة من الشرطة يرتدون ملابس موحدة ، ارتفعت بالحوار الشعرى الى مستوى الموسيقى ، وبالحركة الدراميـة الى مستوى الباليه ، وبالكادرات المسرحية الى مستوى الفن التشكيلى ، وبعد هذا كله يجىء الحلاج ٠٠ صوت الحق الذى لا صوت له ، يجىء ليقف فى الساحة ببغداد يعظ العامة ، ويقول لهم ان الفقر الذى يعربد فى الطرقات ، ينشر الرذيلة ، والقحط الذى يمشى فى الأســواق يميت القلب ، ولكن الشرطة عيون الوالى تتمكن من استدراجه وتحويله عن حديث القحط الى حديث الدين ، حتى تأخذه بتهمة الزندقة لا بتهمة تأليب العامة ٠

وربما كان حـوار المنظر كله ، وبخاصة الجـزء الذى يبدأ بمقاطعة الشرطى : « ولكن شيخنا الطيب ، هـل ربى له عينـان لكى ينظر فى المرآة ؟ » ، ربما كان هو أذكى وأبرع ما فى المسرحية من حوار ، فالى جانب البراعة فى ادارة الحوار ، نجد السلامة فى التحليل النفسى ، سواء فى حالة الحلاج الصوفى الذى غلبه الوجد ، وورد عليه الحال ، فاذا به يفرح بحلول الحق ، ويعمى عن رؤية الخلق ، ويكشف عن وجه السر ، أو فى حالة الشرطة وطرائقها الخاصة فى الاستدراج وتلفيق التهمة ٠ ان هذا المشهد بجلاله ومأساويته يعيد الى أذهاننا تاريخ المسيح ، عندما دخل هو وأصحابه بيت المقدس فى عيد الفصح ، فبثت دولة الكهانة عيونهـا فى

الأسواق ، وأدرك المسيح منذ اللحظة الأولى مكامن الشرك التى تتربص به ، وعرف من الأسئلة التى كانت تنهال عليه أنها جميعا تستهدف استدراجه الى كلمة تثبت عليه « الكفر » أو تدينه بمخالفة تعاليم الشريعة ، حتى كانت حادثة الهيكل ، التى بدأت بمعركة فكرية ، وانقلبت الى معركة يدوية ، وانتهت بالمسيح يحمل صليبه على كتفيه ·

والذى يهمنا الآن هو أن القيمة الجمالية لهذا المنظر ، كان يمكن أن تضاف اليها قيمة فكرية ، لو أن شاعرنا المسرحى عنى بدراسة مذهب الحلاج الصوفى ، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعى ·

فخطبة الحلاج التى أخذته بها الشرطة ، والتى يقول فيها :

« ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
« هو النجوى التى ان أعلنت سفطت مروءتنا
« لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
« دخلنا الستر ، أطعمنا وأشربنا
« وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا
« وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
« فلما أقبل الصبح تفرقنا ،
« تعاهدنا ، بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر » ·

أقول أن هذه الخطبة على جمالها الشعرى ، لا نكاد نتعرف منها على حقيقة مذهب الحلاج الصوفى ، فهى كلام عام يمكن أن يقال فى وحدة الشهود عند **ابن الفارض** ، أو فى وحدة الوجود عند **ابن عربى** ، مثلما يقال فى حلول اللاهوت فى الناسوت عند الحلاج ، على الرغم من الفروق المذهبية الكبيرة والخطيرة بين كل من هؤلاء · فالحلاج حلولى ينظر الى اللاهوت والناسوت ، أو المحبوب والمحب ، أو المعشوق والعاشق ، على أنهما شيئان متمايزان فى ذاتهما وحقيقتهما ، ولكنه يعتقد كذلك فى امكان اتحاد اللاهوت بالناسوت اذا بلغ هذا الأخير درجة قصوى من الفناء الروحى ، وفى أن هذا الاتحاد معناه تخلل شيء لشيء آخر دون أن يمتزج به

أنا سر الحق ما الحق أنا   بل أنا حق ففرق بيننا
أنا عين الله فى الأشياء فهل   ظاهر فى الكون الا عيننا

وهذا مخالف كل المخالفة للمذاهب الواحدية الأخرى ، سواء ما كان منها قائلا بوحدة الشهود كمذهب ابن الفارض ، أو ما كان قائلا بوحدة الوجود كمذهب ابن عربى ، وهو مخالف بالتالى لأحكام الشرع وتعاليمه . وهنا كان أمام شاعرنا المسرحى أحد أمرين : اما أن يعنى كما قلت بدراسة مذهب الحلاج الصوفى وصياغته من جديد فى شعره الجديد ، أو أن يقدمه ـ كما كنت أفضل ، وكما يحدث فى كثير من المسرحيات التاريخية ـ على لسان الحلاج نفسه ، أعنى بأشعاره الدالة على مذهبه ، فيطعم المسرحية بلقاح شعرى جديد ، خاصة وأن بعض أشعار الحلاج شائعة ميسورة ، كما فى قوله الذى يشير به الى هذا الحلول :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنـــا بدنا
فاذا أبصرتنى أبصرته
واذا أبصرته أبصرتنـــا

وقوله :

أنت بين الشغاف والقلب تجرى
مثـل جرى الدمـوع من أجفانى
وتحل الضـمير جـوف فؤادى
كحلـــول الأرواح فى الأبـــدان

المهم أن فصل « الكلمة » كما رأينا ينتهى باتهام الحلاج ، والقاء القبض عليه ، ليبدأ فصل « الموت » بايداعه فى السجن انتظارا لمحاكمته . غير أنه اذا كان نجاح المنظر الثالث ، منظر الساحة فى بغداد ، راجعا الى أوجه الشبه الكثيرة بينه وبين المنظر الأول ، فان ما يقلل من نجاح هذا المنظر الجديد ، منظر الحلاج فى السجن ، هو أوجه الشبه بينه وبين المنظر الثانى ، منظر الحلاج فى بيته . فكما شهدنا الحلاج فى بيته جالسا بين اثنين هما الشبلى وابراهيم بن فاتك ، نشهد الحلاج هنا أيضا جالسا بين مسجونين أحدهما مؤمن به والآخر كافر ، وكما كشف لنا حوار الحلاج مع الشبلى عن سبيلين من سبل الحياة ، يكشف لنا حوار الحلاج مع السجين الثانى عن طريقين من طرق الاصلاح . فهما يتناقشان حول موقف الانسان من الشر ، فيقول له السجين الثائر : « هل تصلحهم كلماتك ؟ » فيرد عليه الحلاج الهادىء : « هل يصلحهم غضبك ؟ » ويرد السجين : « غضبى لا يبغى أن

يصلح بل أن يستأصل » . فيسأل الحلاج : « من تبغى أن تستأصل ؟ » فيجيب السجين : « الأشرار » فيعود الحلاج ليتساءل من جديد : « وكيف نميز بين الأشرار وبين الأخيار ، من فينا الشرير ومن فينا الخير ؟ وكيف نقضى على الشر لكى يسود الخير .. بالغضب أم بالكلمات أم بالسيف المبصر .. ! » .

« بالسيف المبصر » . ولكن الحلاج يقول كما قال أحد الصحابة بصدد الخلاف بين على ومعاوية بعد مقتل عثمان : « من لى بالسيف المبصر .. ! من لى بالسيف المبصر .. ! » .

والواقع أن صلاح عبد الصبور استطاع فى هذا المنظر أن يفلت من اطار الاستاتيكية الذى كبله فى المنظر الثانى من الفصل الأول ، وذلك باضفاء عنصر الحركة المسرحية الذى تمثل فى دخول الحارس وخروجه ، ثم فى المعركة التى دارت بين السجينين ، وأخيرا فى هروب السجين الثانى وبقاء الحلاج مع السجين الأول .

غير أن افلات شاعرنا المسرحى من اطار الاستاتيكية باضفاء عنصر الحركة المسرحية ، لم يقلل كثيرا من التناول الدرامى الذى جاء على حساب دموية الشخصية بصبغها باللون الفكرى ، وعلى حساب المادة الكلامية يجعلها أقرب الى المحاورة منها الى الحوار . فمشهد الحارس الذى ينهال بسوطه على الحلاج ، والحلاج هادىء مبتسم يلم ثوبه ، لا يمكن أن يكون مشهدا دراميا بأى حال ، ولا يمكن للحوار الذى دار بينهما أن يكون انسانيا بأى معنى ، هذا على الرغم من روعة الحوار المسرحى وذكائه ، كأروع وأذكى ما يكون الحوار :

الحارس : لم لا تصرخ ؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟

الحارس : اصرخ .. اجعلنى أسكت عن ضربك

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى

الحارس : اصرخ .. لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج : عفوا يا ولدى ، صوتى لا يسعفنى

الحارس : قلت اصرخ .. انت تعذبنى بهدوئك

الحلاج : فليغفر لى الله عذابك

أيخفف عنك صراخى .. قل لى

ماذا تبغى أن أصرخ ٠٠ فأقول ٠٠ ؟

ان الغاية القصــوى لكل عمل تراجيدى ، هو أن يثير فينا انفعالى الخوف والشفقة ، حتى يحدث لنا ما يسميه أرسطو « بالكثرسيس » أو التطهير ، وهذا الحوار اللابشرى ، لا يمكن أن يجعلنا نتعاطف مع البطل ، ولا يمكن أن يوهمنا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا ٠ ان البطل هنا أقرب الى الفكرة أو المعنى ، منه الى الفرد أو الانسان ، فضلا عما فى الحوار من تناقض ذهنى ، يجعل المضروب هو الجلاد ، والجلاد هو من يعانى آلام الضرب ٠

هذا التناقض الفكرى ، هو الذى نلتقى به على مســتوى التناقض الدموى فى المنظر الثانى والأخير ، من فصل « الموت » ٠ انه منظر المحاكمة، محاكمة الحلاج ، أمام ثلاثة من القضاة هم أبو عمر وابن ســـليمان وابن سريج ٠ وما أكثر التقسيمات الثلاثية التى نشهدها فى هـذه المسرحية ، بل لا يكاد يخلو منظر واحد من تفسيم ثلاثى ، ولو أن شاعرنا المسرحى تخفف قليلا من هذه الثلاثيات ، لخفف بالتالى من غلبة الطابع السيمترى على تصميم البناء المسرحى ، ولا أدرى لماذا حرص الكاتب على اســتبعاد العنصر النسائى من المسرحية ، فنحن لا نلتقى به حتى الآن ، وفى رأيى أن توظيف المرأة لخدمة مراحل الحدث ، من شأنه تعميق انسانية البطل ، وامداد المسرحية بامكانيات أكبر للتفتح الدرامى ٠ ولكن شاعرنا المسرحى شاء أن يلتقى **بلوركا** على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى ، فكما خلت مسرحية « بيت برناردا ألبا » من العنصر الرجالى ، جاءت مسرحية « مأساة الحلاج » خالية من عنصر المرأة ٠

المهم أننا نشــهد فى هــذا المنظر الأخير محاكمة يســودها الطــابع التراجيكوميدى بحق ! تراجيديا انسان يموت ، ومهزلة قضاه يجدلون من أحكام الشرع حبل المشــنقة ٠ انهم يزيفون العدل ، ويشــوهون وجه الحق ، ويعبثون بعقول العامة ، ولا هم لهم الا مرضاة السلطان ٠ غير أن أحد هؤلاء القضاة وهو ابن سريج ، يصحو فيه الضــمير ، وينتفض فيه المعنى ، فيأبى أن تصبح قاعة العدل وكرا للسماسرة ، ومغارة للسارقين، فينسحب من المحاكمة ، تاركا الحلاج بين اثنين أيديهما مضرجة بالدم ، من قبل أن تنطق ألسنتهما بحكم الموت ٠

وتمضى المحاكمة أليمة غاشمة حتى تصــل « الحبكة » المسرحية الى ذروتها ، حينما تتراءى أمام الحلاج قوة الاستشهاد فى التخلص من هــذه

الآلام ، وفى الانتصار الحقيقي لقوى الخير • ويبلغ الشاعر المسرحى قمة نجاحه في بلورة هذا الصراع وتجسيمه ، وفى ابراز العناصر التراجيدية الخاصة بالرحلة المطهرية للروح ، وهى الرحلة التى خرج منها الحلاج بعدما تعرض له من الآلام ، طاهر القلب ، نقى السريرة ، معدا لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظره ٠٠ حياة القديسين والشهداء •

وعلى امتداد الخط المسرحى لهذا المنظر ، نجد شاعرنا المسرحى وهو يعمد الى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ، الى وهج المضمون وحرارة الشعر ، الى دفء الكلمة ومأساوية القصة • فمأساة الحلاج هى مأساة انسان عاين الفقر يعربد فى الطرقات ، ويهدم روح الانسان ، فسأل النفس ماذا يصنع ؟ ولكنه ليس بنبى حتى يصلح ٠٠ يصلح الحاكم الظالم « لكن هل تفتح كلمة قلبا مقفولا برتاج ذهبى ؟ » ، ولا بزعيم حتى يثور ٠٠ يثور بتأليب العامة ، ولكن « ما أتعس أن نلقى بعض الشر ، ببعض الشر ، ونداوى اثما بجريمة » • اذن فليرتد الى ذاته الأصيلة يلتمس عندها سبيل الخلاص : فهو ليس بواعظ حتى يدعو الظالم أن يكف عن ظلمه ، وليس بثائر حتى يدعو الى ملاقاة الشر بالشر ٠٠ انه متصوف لا يملك سوى كلماته ، ولا يملك معها الا أن يرى ويعين الآخرين على أن يروا • أسمعه يقول فى أبيات من الشعر العالى الرفيع :

« لا أملك الا أن أتحدث

« ولتنقل كلماتى الريح السواحة

« ولأثبتها فى الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية

« فلعل فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة

« يستعذب هذى الكلمات

« فيخوض بها فى الطرقات

« يرعاها أن ولى الأمر

« ويوفق بين القدرة والفكرة

« ويزاوج بين الحكمة والفعل ٠٠ »

انها وصية الحلاج المعلم ، يلقيها من فوق صليب الموت بعد أن جاء رسول الحاكم يبرئه من تهمة تأليب العامة ، ويدينه بالزندقة حتى لا يبدو بطلا بين أفراد الشعب ولكن كافرا بين جموع المسلمين ، واستكمالا للدائرة يطلب رسول الحاكم من بعض الشهود الواقفين بالباب ٠٠ التحكيم •

ويكون التحكيم حكما بادانته ، واباحة دمة ، والالقاء بأشلائه فوق صفحة النهر ، أشلاء الحلاج الصوفى العظيم الذى لم يجد بدا من التضحية بحياته لكى تبقى كلماته ، فضحى بالحياة وبقى شهيدا للكلمة ٠٠ الكلمة التى كانت فى البدء ، والتى ينبغى أن تكون فى الختام ٠

الكلمة التى أثرت تأثيرا رائعا فى كل من جاء بعد الحلاج من أئمة الصوفية ، فقد أخذت صورا روحية رائعة ، واصطبغت بألوان فكرية زاهية ، عند كل من محيى الدين بن عربى ، وعمر بن الفارض ، وجلال الدين الرومى وعبد الكريم الجبلى ، وكثير غيرهم من كتاب الصوفية وشعرائهم ، الذين كان لمؤلفاتهم وأشعارهم أعمق الآثار وأطيب الثمار فى تاريخ الحياة الروحية فى الاسلام ٠٠

وهكذا يسدل الستار على « مأساة الحلاج » أعمق وأرشق مسرحية شعرية تضاف الى مسرحنا الشعرى الحديث ٠٠ انه اذا كانت محاورة الدفاع قد جعلت من سقراط الشهيد الأول للعقل ، كما قد جعلت الأناجيل من المسيح الشهيد الأول للايمان ، ففى رأيى أن هذه المسرحية بوسعها أن تجعل من الحلاج فى واقعنا العربى ، أول شهيد للكلمة ! ٠

فى الأدب المسرحى

- البحث عن مسرح مصرى
- دراما التغير الاجتماعى
- بين المحلية والعالمية

البحث عن مسرح مصرى

* الفرفور ليس هو بطل الاغريق التراجيدى ولا بطل أوربا السيكولوجي ، ولا بطل أمريكا البراجماتي ، وانما هو بطل فولكلورى نابع من باطن الشعب وأعماقه ، ليعبر عن أدق خلجاته في سخرية جادة أو جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد في مصر .

ما من مصرى يذكر عــام ١٩٦٤ الا ولهـذا العـــام فى نفسه صدى مختلج ، فهو العام الذى بلغت فيه الموجة الثـورية أقصى مدها الثورى ، مبلورة فى نهاية المطاف أهداف النضال العربى ، محرزة فى الوقت نفسه أعظم الانتصارات لجميع قوى الشعب العاملة ، مصممة بعد هذا كله على تجميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حياتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية ، تنتمى الى ذاتنا الأصيلة انتماء حقيقيا ، دون أن تنعزل عن واقعنا المتطور أدنى انعزال ٠

ففى هذا العام تم اعلان الدستور المؤقت ، وفيه تم تكوين مجلس الأمة ، وفيه تم الغاء الأحكام العرفية ، وفيه تم الافراج عن جميع المعتقلين السياسيين ، وفيه أتيحت أرحب الفرص لممارسة النقد والنقد الذاتى ، باعتباره من أهم ضمانات الحرية ، انه باختصار عام النضج الديمقراطى على الصعيدين السياسى والاجتماعى ٠

غير أن قوى التفجير الثورى لأنها قوى ديناميكية متكاملة ، استطاعت أن تستغرق كافة عناصر المجال بما فى ذلك مناشط الفكر والروح ، حتى يلتئم الجهد الروحى أو الفكرى مع الجهد السياسى أو الاجتماعى فى وحدة حية أو حيــاة واحدة ٠ ومن هنا كان عــام ١٩٦٤ بدوره هو عــام النضج الفنى ، وبخاصة على الصعيد المسرحى ، لأن المسرح قبل أى فن تعبيرى آخر هو الفن الذى لا يتحقق الا بالفعل ، ولأنه أكثر من أى شكل فنى آخر الشكل الذى لا يتم بالتلقى بل باللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة ٠

لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تظهر مسرحية « الفرافير » فى هذا العام بالذات ، وأن يجىء ظهورها تعبيرا صارخا عن هــذا الواقع الثورى بكل تجسـداته المادية والمعنـــوية ٠ فالفرافير مهما اختلفت فيها الآراء وتباينت بصددها الأحكام الا انها بحق تجربة

ثورية أو ثورة تجريبية ، وهى ثورة لا تقف عنـــد المضـــمون المسرحى فحسب ، ولا عند الشكل المسرحى فقط ، بل تمتد لتشمل المسرح نفسه من حيث هو فكرة فنية أو فلسفة فن ٠

والواقع أن التناول النقدى لمسرحية « الفرافير » يظل ناقصا أو مبتورا اذا نحن قصرناه على العمل الفنى وحده ، دون ما اعتبار للفكرة الفنية الكامنة وراء هذا العمل ، فقبل أن يدفع **يوسف ادريس** بمسرحيته الى المسرح نشر بحثا فى ثلاث مقالات بعنوان « نحو مسرح مصرى » أعلن فيها أن مسرحنا المصرى ليس مصريا على الحقيقة ، وانما هو حفيـــد غير شرعى للمسرح الغـــربى فى القرنين التـــامن عشر والتاسع عشر ، فهو شىء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون غربيون ، أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون ٠

« والحديث هنا ليس فقط عن المسرح الأوروبى الصريح ، ولكنه أيضا عن المسرح المصرى الناتج عن التأثر بالمسرح الأوروبى ، ذلك المسرح الذى يكون معظم بل كل رواياتنا التى ألفت للمسرح الى الآن ، وبما فيها المدرسة المصرية الحديثة » ٠

وعلى ذلك فهو يطالب فى هذه المقالات بضرورة التنقيب عن مسرحنا الحقيقى الخاص بنا ، الذى ينبع من طبيعتنا الدرامية وكنهنا المسرحى ، ليشق لنفسه مجرى آخر غير الذى يجرى فيه المسرح الغربى « تلك هى النقطة الأساسية التى دفعتنى للكتابة عن المسرح ، باعتبار اننا لم نجد بعد شخصيتنا المستقلة فى المسرح ، ولقـد ذكرنا أن هناك مسرحا حاضرا وموجودا وكان موجودا من زمن طويل ، ولكن الأمر الذى يحتمل كثيرا من الشك ، هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية » ٠

وعند يوسف ادريس ان مسرحنا المصرى هذا نستطيع أن نتعرف على أشكاله البدائية الأولى فى السامر والأراجوز وخيال الظل ، بحيث تصبح مهمة الكاتب المسرحى المعاصر هى الصدور عنه أولا ، والامتداد به بعـد ذلك ، مطورا الى المستوى الذوقى والجمالى الحديث والمفهومات الفنية العالمية المعاصرة ٠

هذه هى القضية التى طرحها يوسف ادريس ، وكان طرحها بمثابة ثورة فى ميدان الفن المسرحى ، تشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بهـا **العقـاد** فى ميدان الشعر ، عنـدما أعلن فى مقالاته التسع التى نشرها بعنوان « الشعر فى مصر » أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء

الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) ليس شعرا على الحقيقة ، لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصداء . وأعلن العقاد فى هذه المقالات ضرورة استلهام السليقة المصرية التى تترنم بتلك الاغانى الشعبية التى نسمعها فى ريف مصر ، والتى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انسانى مصرى عربى » .

وبقدر ما أثارت دعوى العقاد من العواصف ، أثارت دعوى يوسف ادريس من المناقشات .. بعضها يؤيد ، والبعض الآخر يعارض ، والبعض الأخير لا يستطيع أن يقطع برأى ، وكائنا ما كان حصاد المعركة ، فالذي لا خلاف فيه ولا اختلاف عليه أن يوسف ادريس قد نجح فعلا فى طرح قضية من أخطر قضايانا الفكرية بعد الثورة ، لانها القضية التى تشكل الأزمة المنهجية التى يعانيها الوجدان العام المثقف ، أزمة التعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التى ننسج منها شخصيتنا المستقلة عن غيرها من الشخصيات ، لأننا بدون هذه الشخصية المستقلة لن يكون لنا أدب ولا فن ولا علم ولا أى شىء فى أى مجال . « اننا نعود ونؤكد ونقول انه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة ، فاذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها ، شخصية تنمو عن طريقين أساسيين : أولا تعميق جذورها فى تراثنا وتاريخنا ، وثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عليها » .

والواقع أن يوسف ادريس لم يطرح قضيته طرحا ساذجا يقصد به اثارة الزوابع والأعاصير ، وانما طرحها بوعى قومى أصيل ، ووجدان انسانى متفتح ، ورؤيا فنية جديدة . وهذا ما عبر عنه بقوله فى تقديمه لمسرحيته : « وهو بحث أضنانى على مدى سبع سنوات منذ الفترة التى انتهيت فيها من كتابة مسرحية اللحظة الحرجة ، وطويت فى ذهنى بعدها صفحة هذا النوع من المسرح والمسرحيات ، مصمما ألا أعود للكتابة المسرحية الا اذا عثرت على المسرح ، والمشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة كما أتصورها » .

فهل وفق يوسف ادريس فى العثور على شكل المسرح المصرى ؟ وهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية الحديثة ؟ هذا ما سنراه الآن :

لكى نتعرف على ملامح المسرح المصرى كما رسمها يوسف ادريس رسما يميز هذا المسرح عن غيره من المسارح الأجنبية ، ويحقق له السيادة

والاســـتقلال ، لابد لنا قبلا أن نعرف مفهوم المسرح عند هذا الكاتب ، أو الحدس الفنى الذى يبدأ منه ويعود اليه ، والذى يستمد منه مصرية الشكل المسرحى ٠

فعند هــذا الكاتب أن هناك فارقا أساسيا بين العلم والفن ، على اعتبار أن العلم عالمى بحكم قوانينه ومنهجه ، بينما الفن محلى بحكم الطبيعة والمزاج ، وهو ليس فقط محليا بطبعه ، ولكنه ما لم يكن محليا فقد طبعه وطبيعته كفن ٠ والعالمية هنا لا تعنى العمومية والأصالة فى مقابل المحلية التى تعنى المحدودية والضحالة ،وانما معناها الموضوعية فى مقابل الذاتية، ذلك لأن العلم لا (يعبر) عن شيء وانما هو (يصــف) أشياء ، والتعبير لا يصــدر الا عن ذات معبرة ، بعكس الوصــف الـذى يقتصر عـلى المنهج الموضــوعى والمنهج الموضــوعى فقط ٠ فالعلم اذن يحصر نفسه فيما هو موضوعى عام وليس له أدنى شأن بما هو ذاتى خاص ، وتعريف الموضوعى هو ما تتساوى علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين ، بعكس الذاتى الذى تتداخل فيه عوامل الخبرة والشعور والوجدان ، فضلا عن عوامل الوراثة والمزاج ٠ وما يقال عن الذاتى فى حالة الفرد يقال مثله فى حالة المجموع أو الشــعب ، وعلى ذلك أمكن القول بوجود فن صــينى وفن اغريقى وفن يابانى ٠٠٠ الخ وكان من المستحيل علينا أن نقول بكيمياء انجليزية أو ميكانيكا فرنســية أو علم أحياء أمريكى ٠ « من أجل هــذا لابد أن نفرق تفريقا حادا بين العلم العالمى من جهة ، وبين الفن من جهة أخرى ، فبقدر ما تكون قوانين العــلم عامة وشـــامله وتنطبق على أى زمان ومكان ، فالفن لا تنبع قيمته الا من محليته ومن البيئة التى أنتجته ، بمعنى أوضح العلم عالمى بطبعه والفن محلى بطبعه » ٠

والمحلية التى يدعو اليها يوسف ادريس هى محلية كيف ومناخ ، محلية روح وسليقة ، محلية (التوجدن) مع تراثنا الشــعبى الأصيل ، والتعاطف مع بيئتنا المحلية بشخصيتها الفذة ومشكلاتها المتميزة ٠ « لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا فى بيئة معينة ،وذات مزاج وتكوين نفسى معين ، بحيث لابد أن يتطابق الناتج (الفن) مع المنتج (الشعب) أو الفنان النابع من هذا الشعب » فثمة سببية متبادلة بين الطرفين ٠٠ بين الفنان وبيئته ، أو بتعبير أدق بينه وبين العوامل التى ساهمت فى تكوينه وتلوينه ، أو بتعبير أكثر دقة بينه وبين قوى المجال الذى وجد فيه وأوجد نفسه ، وأثر فيه بقدر ما كان أثرا من آثاره ٠

وفى قاع المدينــة وباطن الريف حيث الســامر والأراجوز وخيــال

الظل ، استطاع يوسف ادريس أن يتعرف على ملامحنا المسرحية في بساطتها وبكارتها وأشكالها البدائية الأولى ، قبل أن يتصل مسرحنا بالمسرح الأجنبي ليأخذ عنه ويتأثر به وينسج على منواله • هذه الأشكال الأولية هي التي أطلق عليها يوسف ادريس اسم ظاهرة « التمسرح » تمييزا لها عن المسرح بمعناه الذي نعرفه الآن •

فالمسرح عند يوسف ادريس ليس هو المكان الذي نتجمع فيه لنشاهد شيئا أو لنتفرج على شيء ، فهذا في عرف شعبنا (فرجة) أو مشاهدة ، ولكنه ليس مسرحا بالمعنى الصحيح ، وانما المسرح اجتماع بشري أو تجمع انساني ، وهو بحكم كونه تجمعا أو اجتماعا لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص لا يسمى رقصا الا اذا اشترك فيه كل الحاضرين ، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية الا اذا غناها كل الناس • أي أن الأشكال المسرحية لكي تكون كذلك ، لابد من أن يتوافر فيها عنصران أساسيان •• أولا الجماعة والحضور الجماعي ، وثانيا قيام هذه الجماعة معا بأداء عمل من الأعمال • تماما كما كان يحدث في أداء الطقوس والشعائر التي هي بحق الجذور الأولى لكل مسرحية •

وهذا ماعبر عنه يوسف ادريس في مطلع مسرحيته ، حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « ••• والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس ، بني آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض ، عيلة انسانية كبيرة انقابلت وبتحتفل أولا انها اتقابلت ، وثانيا انها ح تقوم في الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق » •

ولكي يحقق يوسف ادريس هذه الرؤية الفنية الجديدة ، أو هذا الكيف الدرامي الجديد ، نص في مسرحيته على ضرورة دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين ، واحالة المسرح كله الى وحدة واحدة تضم الممثلين والجمهور سويا ، بعد أن زالت المسافة المعنوية التي تباعد ما بين الاثنين ، وأصبح الجمهور جزءا من الممثلين ، والممثلون جزءا من الجمهور••فلا تمثيل هنا ولا تفرج ، ولا ممثل ولا متفرج ، وانما الجميع في حالة تجانس فني ، بعد أن أسقطوا عنهم ذواتهم الفردية ، وتجمعوا ليكونوا الذات الجماعية الواحدة التي ستستمتع بالتمسرح •

لهذا كان طبيعيا أن يؤكد يوسف ادريس على ضرورة الغاء مسرح الحائط الرابع الذي يفرج عنه الستار ، واستبداله لا بالمسرح الدوار ،

ولكن بالمسرح الدائرى الذى يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع أى جماعة من النـاس ، كما أكد على ضرورة الغاء فكرة الرواية الجـاهزة التى تعود الناس أن يتفرجوا عليها . واشعار المتفرج بأن الرواية تؤلف أمامه ، وان فى وسعه الاشـتراك فى الرواية بالتأليف أو التعديل أو التغيير . وكان طبيعيا أيضا فى هذا الكيف المسرحى الجديد أن تسقط التفرقة العنصرية بين الشكل والمضمون ليذوب أحدهما فى الآخر ، وتذوب معهما معطيات الدراما التقليدية فلا أحداث تقع ، ولا شـخصيات تتصـارع ، ولا عقدة توضع ثم تنفرج ، وأخيرا لا ستار يرفع أو يسدل ، ولا تحدث لحظة تنوير، لانه بزوال (الايهام) التقليدى فى المسرح يصبح كل شىء داخلا فى كل شىء . وكان طبيعيـا بعد هذا كله أن ينهار « الحائط الرابع » الذى أقامه الواقعيون ، لأن الممثـل (الادريسى) يتخذ من المسرح كله حلبـة يروح ويجىء فيها ، ويحاول أن يمزج الوهم بالحقيقة ، والواقع بالخيال ، والممثل بالمتفرج ، ليقدم لنا مسرحا لا أقول من النوع الملحمى الـذى رأينـاه عند **بريخت** ، ولا من النوع اللاواقعى الذى التقينا به عند **بيراندللو** ، ولكن من النوع الذى يمكن تسميته بالمسرح الفولكلورى المستمد أصلاً من التراث الشعبى فى مصر .

صـحيح أن علينـا أن نتثقف بالثقافات الاجنبيـة لنتعمق الجوهر الانسانى فى نفوسنا ، وصحيح أيضا أن علينا أن نتمثل تراثنا الشـعبى لنزداد وعيا بماضينا ، وصحيح بعد هذا وذاك أننا فى ساعة الخلق الفنى ينبغى أن ننسى هذه الثقافات وهـذا الميراث لنكشـف عن أعماق ذواتنا الحاضرة ، ولكن الصحيح بعد هذا كله أن ذواتنا الحاضرة لن تكون أصيلة الا بمقدار صدورها عن هذا الميراث ، ولن تكون معاصرة الا بمقدار تمثلها لهذه الثقـافات باعتبارها من ملامح هـذا العصر . وعـلى ذلك فمسرحية « الفرافير » ليست « ادريسية » الطابع الا أنها مسرحية مصرية ، كتبهـا مؤلف مصرى ، حاول أن يعبر فيها عن الشخصية المصرية ، أو المشـكلة المصرية .. المحلية والعالمية فى آن .

وهنا أجد لزاما على أن أقول لا دفاعا عـن يوسـف ادريس ولكن انصافا للحقيقة ، ان كل نقد أريد به الانتقاص من ثورية هـذه المحاولة بارجاعها الى عنـاصر أجنبيـة أو كتاب غربيين ، اما أن يكون صـادرا عن سوء فهم أو عن سوء نية أو عن كلا الاثنين ، لأن الناقد المنهجى لابد له من أن يربط بين المسرحية وبين ما صدرت عنه من بطانة فكرية أو فكرة فنية ، أما التقاط أوجه الشبه بين الأعمـال ، وارجاع اللاحق منها الى

السابق ، أو الوقوف عند حدود النظرة التجزيئية التى تأخذ جزءا وتترك آخر ، دون أن تربط الأجزاء كلها بالمحور المركزى ، فمنهج فيه من التقصير بقدر ما فيه من القصور ، لأن العمل الفنى والفكرة الفنية يكونان معا وحدة عضوية لا يتيسر معهما على الناقد فصل عضو عن بقية الأعضاء الا بالقضاء على الكائن كله ٠

ومن هنا كانت فعالية النظرة التكاملية التى تدمج الاعتبارات الجمالية والابداعية والحضارية فى نظرة تأليفية واحدة ، وهى النظرة التى ترينا أن مسرح بريخت مثلا لم يقم على أساس التفرقة النوعية أو الحضارية بين روح الثقافتين ٠٠ الاغريقية والجرمانية ، وانما قام على أساس الاختلاف النظرى أو الأيديولوجى بين أرسطو وبريخت نفسه معبرا عن فكره الخاص، أو بعبارة أخرى بين القواعد التى وضعها أرسطو ليقيم عليها المسرح الدرامى ، وتلك التى عارضها بريخت بقواعد أخرى قام عليها مسرحه الملحمى ٠ وكذلك الحال فى مسرح براندللو الذى لم يقم على رفض العبقرية اليونانية والدعوة الى العبقرية الرومانية ، بقدر ما جاء تطويرا طبيعيا للمسرح الأوروبى فى القرن العشرين ، فبدلا من الوقوف عند المذهب الواقعى الذى بلغ ذروته عند برنارد شو ، جاء بيراندللو فطوره الى ما عرف بالمذهب اللاواقعى ، وان استعان فى ذلك بعناصر من كوميديا الفن ٠٠

وعلى العكس من هذا تماما تجىء محاولة يوسف ادريس رفضا صريحا لمعطيات الوجدان الغربى ، أو بتعبير أدق للتلقى عن هذا الوجدان ، والمطالبة بالعودة الى الينابيع الأولى للروح المصرى الدفين ، كما هو ممثل فى التراث الشعبى فى المدن وعلى طول ريف مصر ٠ هناك نستطيع أن نلتقى بجذورنا الأصيلة ، وهناك نتعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية ، وهناك نعيش حالة التمسرح تلك التى قال عنها يوسف ادريس ، والتى اتخذها قاعدة ارتكاز وقاعدة انطلاق فى وقت معا ٠

ومؤدى هذه الحالة سواء أكانت رقصا أم تمثيلا أم غناء ، أن يشارك كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة مشاركة شخصية فى الحالة ، فلو كانت حالة التمسرح حالة غناء فلابد أن يبدأ الاحتفال بأن يغنى الجميع ، بأن يغنى كل فرد حتى تصل الجماعة الى الحد الأدنى من النشوة ، تلك التى يستوى لديه عندها أن يغنى هو أو يستمع الى غناء غيره ٠ وهكذا فى حالة التمسرح عندما تكون حالة تمثيل يحتفل فيها أفراد الجماعة الانسانية أولا بأنهم قد تقابلوا ، وثانيا بأنهم سيقومون فى هذا الاحتفال بمسرحة وفلسفة ومسخرة أنفسهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق ، ولأن

فرفور هو أكثر أفراد هذه الجماعة قدرة على نقد أوضاع المجتمع والحياة ، ولأنه أشدهم جرأة على السخرية بهم وبنفسه وبكل ما حوله ، انبرى من بينهم وتميز عنهم وصعد الى خشبة المسرح ليقوم بهذا الدور ٠

فالفرفور هو التمثيـل الصـــارخ للمزاج المصرى الصحيح ، المزاج الساخط فى مرح وبلا تدمير ، والذى يعتمد على السخرية كسلاح أساسى يواجه به نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة ٠

وهو يصـدر فى هذا كله عن الطبع والسليقة دون ادنى تكلف أو افتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور ، بقدر ما هو فرفور فى حياته العادية ٠٠ فى البيت وفى الحارة وفى الحى ٠

وعلى ذلك فالفرفور ليس هو بطـل الاغريق التراجيدى ، ولا بطـل أوروبا السيكولوجى ، ولا بطـل أمريكا البراجمـاتى ، وانما هو بطل فولكلورى ، نابع من باطن الشعب وأعماقه ، ليعبر عن أدق خلجاته فى سخرية جادة أو جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر ، أو هو « مثال صادق للبطل الروائى المصرى الحدق ، الذكى ، السـاخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيبق ، وكل عوامل حمزة البهلوان » ٠

ومن هنا كانت الفرفورية هى العلامة على سليقة الشعب المصرى ، بل كانت « دينا صلاته الضحك » ، لأن الفرفور حين « يتفرفر » فهو انما يفكر لنا ويتكلم عنا ويسخر من أجلنا ، انه ضميرنا الجماعى الساخر الذى على أساسه « نقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعيا بأخطائنا وأكثر تواضعا وأكثر حبا للآخرين » ٠

فالفرفورية ليست مذهبا ولا هى عقيدة ، وانما هى ظاهرة اجتماعية مصرية ، وجدت منذ أن وجد المصرى ، وستظل ما ظلت مصر ، انها لغة تخاطب وأسلوب حياة ، ، وهما لغة وأسلوب لا يمكن أن يوجدا الا فى أمة قديمة الحضارة ، عريقة الآداب ، عاكفة فى أكثر الأحيان على عملهـا الأصيل ٠٠ صناعة السلم وانتاج الحضارة ٠ وهذه الصفات وحدها تكفى لأن تكون ينبوعا فياضا للنكتة والدعابة ولباقة التعبير ، فاذا أضيفت اليها عبر الأيام ، ونقائض التاريخ ، وما عاناه شعبنا على مدى الأزمان ، كان فى ذلك ينبوع آخر للفكاهة والسخرية والتهكم المرير ، لهذا كله ولكثير غيره كان المصرى ساخرا بحكم لباقته المستفادة من الحضارة ، ساخرا بحكم الحوادث التى تلجئه الى التساهل ٠ وقلة الاكتراث ، فالسخرية هى ملاذه الذى يروح به عن نفسه ويفرغ فيه جعبة ضميره ، والنكتة هى

سر القوة التى أبقت عليه خمسة أو ستة آلاف سنة من تاريخه الطويل الملىء بالمحن والأهوال .

والذى يهمنا الآن هو أننا نستطيع أن نخلص من فكرة الفرفورية هذه على حقيقه غاية فى الاهمية ، وهى أن « الذات المصرية » دون غيرها من الذوات ، ليست قالبا من القوالب ، ولا شكلا من الأشكال ، وانما هى فى صميمها فعل وانفعال ، نزوع وادراك ، روح ووجدان ، ذلك لأن من أهم خصال المصرى أنه عامل فى حياته بقدر ما هو عملى فى نظرته للحياة . والذى يهمنا بعد ذلك هو أن الفرفورية باعتبارها علامة على أريحية الشعب المصرى ، لم تظهر فى النكتة وحدها ولا فى السخرية فقط ، وانما ظهرت فى جميع الآثار الفنية التى كانت تعبر عن معاملات الشعب ومعايشاته .. هكذا امتلأت القصص بكلمة « الملاعيب والمغارز » ، وازدحمت النوادر بحيل الشطار ، وحفلت الحكايات بأفانين العجائز الماكرات فى نصب الفخاخ ، وهكذا كانت الفرفورية علامة من علامات التمسرح على هيئة سامر ، لأن السامر كان واحدا من الآثار الفنية التى قامت فى بلادنا من قديم الزمان ، حول شخصية الفرفور وصفة الفرفورية ، وهما العنصران الأساسيان اللذان وجدنا فيهما بداية التعرف على ملامحنا المسرحية .

والآن .. اذا كان يوسف ادريس قد وفق فى التعرف على ملامح المسرح المصرى ، فهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية العالمية التى تتجانس مع شكل هذا المسرح ؟ بعبارة أخرى .. هل وفق فى ايجاد الموضوع المسرحى المصرى الذى يتلاءم مع نوعية هذا الشكل ، بحيث يمكن افرازه وتقديمه على مدى أبعد وأرحب ؟

الواقع ان اهتداء يوسف ادريس الى « الفرفورية » باعتبارها سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية ، أو باعتبارها تمثيلا صارخا لروح الشعب المصرى الدفين . قد ساعده على أن يتأدى منها تأديا طبيعيا الى المشكلة التى تعتمل فى ضمير هذا الشعب على مدى زمن مساحته خمسة أو ستة آلاف عام . وأعنى بها مشكلة « التبعية والسيادة » التى أثرت الى أبعد حد فى منطق تفكيره ، وطريقة سلوكه وأسلوبه فى الحياة ، والتى كانت بمثابة أزمة تاريخ ومحنة حضارة ، وان مثلت على الوجه الآخر نضال شعب وارادة أمة وانتصار حياة . وهذا ما عبر عنه «ميثاقنا» تعبيرا رائعا حينما قال : « ان طاقة التغيير الثورى التىفجرها الشباب المصرى يوم ٢٣ يوليو ، تتجلى بكل القوى العظيمة الكامنة فيها ، اذا

ما عادت الى الذاكرة كل جحافل الشر والظلام ، التى كانت تتربص بكل عود أخضر للأمل ينبت على وادى النيل العظيم » ٠

من هنا كان اهتداء يوسف ادريس الى مشكلة « التبعية والسيادة » وطرحها بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والفلسفية بل والعلمية ، ثم تجسيدها بعد هذا كله فى شخصيتى « السـيد » و « الفرفور » اللتين ابتعثهما ابتعاثا من ثقافة شعبنا وتاريخ نضاله وفنونه التعبيرية المرتجلة ، أقول ان اهتداءه الى هذه المشكلة كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، ومما يتسق وتصميم المسرح الذى بنـاه ، لأننا اذا كنا قد اعتبرنا « الفرفورية » بما تنطوى عليه من تهكم وسخرية ، هى الجبلة المتأصلة فى قرارة هـذا الشعب ، وكان السؤال التلقائى الذى يترتب على ذلك هو ممن يسخر هذا الشعب ، وعلى من يتهكم ؟ فان خمسة أو ستة آلاف عام ، رزح فيها شعبنا تحت نير الحكم الأجنبى ، هى الاجابة على هذا السؤال ٠

فمنذ عهد الهكسوس الى خروج آخر جندى بريطانى ، شهد شعبنا وجوها غريبة وطبائع متباينة وأجناسا متنافرة ، وذاق من الظلم والجور ما لم يذقه أى شعب آخر ٠٠ فقد حكمه الآشوريون واللوبيون والاثيوبيون والفرس والمقدونيـون والرومان ، كمـا حـكمه الروم والعرب والديلم والفرغانيون والمغاربة والكرد ، الى أن حكمه العثمانيون والفرنسيون ثم الأرناءود من أسرة محمد على ، وكان من جراء هـذا كله أن ذهب بعض المؤرخين الى القول بأن الحضـارة المصرية كانت منـذ عهد بعيـد حضارتين متجاورتين : احداهما لأصحاب السيادة والأخرى للمسودين الخاضعين ، بل زعموا أن السادة والمسودين كانا جنسين مختلفين وعنصرين مستقلين، لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبى لم يذق طعم الحرية والاستقلال ٠

والذى يعنينا الآن هو أنه اذا كانت « الفرفورية » هى طبيعـة هذا الشعب التى ساعدته على التكيف مع الأحداث ، فان « التبعية والسيادة » هى المشكلة التى ظل يعانى منها أحقابا بعد أحقاب ، والتى كانت سببا مباشرا فى تأصيل « فرفوريته » ، وتوزيعها بنسب متفاوتة على كافة أفراد الشعب ٠ ففى كل منا فرفور صغير نتنازل عنه فى حالة التمسرح ، لنفسح الطريق أمام الفرفور الكبير الذى هو أبلغ منا فى التعبير عنـا ٠٠ عن المشكلات التى تواجهنا وعن رأينا فى هذه المشكلات ٠

ولقد قلت ان مشكلة « التبعية والسيادة » فى حياة شعبنا لم تقف عند حدود السياسة لتتمثل فى سيطرة الحاكم الأجنبى الدخيل ، بل تركت

بصمات أصابعها على كبير من ميادين حياتنا الاجتماعية والأخلاقية الأمر الذى حدا بفيلسوف كبير مثل **هيجل** أن يقول فى معرض كلامه عن فلسفة التاريخ أو عن تاريخ الحرية : « ان الشرقيين لا يعرفون ان العقل حر أو أن الانسان حر ، من حيث هو انسان ، بل هم يعلمون أن واحدا فقط هو الحر ، وهذا هو حكم الاستبداد . أما اليونان فيعرفون أن بعض الناس أحرار ، لكن نظام الرق يستمر بينهم ، وأما المسيحية فهى التى تبين شيئا فشيئا أن الانسان من حيث هو انسان .. هو الحر .. » .

أقول ان مشكلة « التبعية والسيادة » تركت بصماتها علينا الى هذا الحد ، حتى اننا قبل أن ندخل فى تجربة التحول الاشتراكى التى من مبادئها الأساسية تصفية هذه المشكلة بالقضاء عليها أصلا ، كنا نلمسها بشكل غليظ حاد على مستوى الأسرة ، وعلى مستوى المدرسة ، وعلى مستوى دواوين الحكومة ، فالمثل الأعلى فى الأسرة أن يكون الزوج صاحب الكلمة العليا على زوجته وأولاده ، وأن يكون الناظر صاحب الكلمة العليا على المدرسين والتلاميذ ، وأن يكون المدير هو الآمر الناهى على الموظفين ، وهؤلاء بدورهم على المواطن العادى . وهذا ما عبر عنه فرفور بطل المسرحية بقوله : « عارفة الناس طول عمرهم عايشين ازاى ؟ .. فوق بعض بالطول كده ، كل واحد شايل التانى ، كل سيد فوقه سيد ، وكل فرفور تحته فرفور .. مفيش نظام يرصنا جنب بعض بالعرض كده ؟ ... مافيش ؟ ..» .

على أن المشكلة سرعان ما تتجاوز نطاق الدعوة الى المساواة بمدلولها الاجتماعى والأخلاقى ، لتكتسب طابعا انسانيا عاما ، فتصبح هى مشكلة الانسان منتميا الى أية بلد .. خاضعا لأى نظام .

بل سرعان ما تكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة : « التاريخ نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة عايزة تبقى الست على الدول ، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات.. قال ايه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية ، قال ايه الحرب الباردة بين الشرق والغرب ، قال ايه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا ، وكله كله فرفور وسيد ، مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ، وأنا فرفور ليه وانت سيد ليه ؟ .. » .

وينهى يوسف ادريس محاكمته لكل من التاريخ والحضارة بادانة آبائهما الشرعيين ، أعنى المفكرين والفلاسفة ، أولئك الذين فشلوا فى أن

يروا وفى أن يساعدونا على أن نرى ، وعلى ذلك لم تعد نظمهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية الا لغط قول أو أضغاث أحلام ، وهل تاريخ الفكر الفلسفى الا مذهبا يلغى مذهبا غيره ، ومفكرا يعارض مفكرا آخر ، أو ليس **هوسرل** أحد الفلاسفة المعاصرين هو القائل : « ان الفيلسوف يبدأ دائما من جديد » .

الحق ان الفيلسوف ليس هو انسان المشكلة وانما هو مشكلة الانسان ، وسيظل هكذا الى أن يؤثر حضارة العمل على حضارة القول ، وايجاد الحل على طرح السؤال . « أصل الحق مش علينا ، الحق على اللى بيشوفولنا ، الفلاسفة بتوعنا والمفكرين ، اللى التفكير عندهم لازم يكون تفكير فى التفكير ، والتفكير الحقيقى هو اللى يفكر فى اللى بيفكر فى اللى بيفكر انه يفكر ، انما اهه آدى مشكلة حياتنا كلها اهه ، حدش يجدعن ويفكر لها فى حل ؟ » .

وعبثا يحاول السيد والفرفور أن يجدا حلا لمشكلتهما التى أصبحت مشكلتنا جميعا ، فليس الحل فى أن يصبح السيد فرفورا ولا فى أن يصبح الفرفور سيدا ، ولا فى أن يصبح الاثنان أسيادا أو أن يصبحا فرافير ، لذلك أقدما على الانتحار عسى أن يجدا الخلاص فى الموت ، ولكن الموت يخيب أملهما فلا يجدان فيه حلا للمشكلة ، ولا لأى شىء ، وهل كان الموت حلا وهو الذى لا يحل المشكلة الا بالقضاء على صاحب المشكلة ؟ ولا يؤكد حرية الارادة الا بالقضاء على كل ارادة ؟

وهكذا نجد أن السيد والفرفور بعد أن انتحرا وتحولا الى ذرات ، وتحولت الذرات الى الكترون وبروتون ، وأخذ الالكترون لأنه أخف يدور حول البروتون دورات لانهائية ، أقول اننا نجد الفرفور فى دورانه الأبدى حول السيد غارقا فى المشكلة وبشكل أعنف فها هو يقول : « الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل . الحياة نفسها حل ، جايز ناقص انما الشطارة نكمله مش نلغيه .. » .

وهنا يتضح لنا تفاؤل يوسف ادريس وايجابيته ، فهو مؤمن بالحياة مؤمن بالانسان ، وعنده أن الحياة لابد لها من مشكلة حتى تصبح ذات طعم ومذاق ، وأن المشكلة لابد لها من حل ، لأن البحث عن الحل هو دور الانسان فى الحياة ، وعلى ذلك فان بدا الكاتب ساخطا فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة ، وان بدا غاضبا فليس غضبه على الانسان بل من أجل الانسان .. من أجلى ومن أجلك ومن أجل الآخرين .

وهكذا استطاع يوسف ادريس ببراعة وروعة نادرتين ، أن يدير مسرحيته على ثلاثة محاور رئيسية ، هى نفس المحاور التى تأدت به تأديا عضويا حيا من البحث عن شكل المسرح المصرى على أساس من السامر وخيال الظل ، الى نقد واقعنا المحلى على أساس من مشكلة « التبعية والسيادة » ، الى اثارة قضية الحرية بمفهومها الانسانى العام ، الذى يجعل المسرحية فى النهاية ٠٠ مسرحية كل انسان ٠

دراما التغير الاجتماعى

*** ان رحلة نعمان عاشور الفنية انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية ، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية، وتصلح لخلق مسرح مصرى • فضلا عن بلورة هـذه الشخصية ، والقـذف بهـا فوق خشبة المسرح •**

قلت وأقول ان جمهور المسرح ونقاده قد أحسوا بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « **الناس اللى تحت** » أن مسرحا جـديدا قد بدأ ، وأن كاتبا مسرحيا يبشر بحصاد فنى وفير ٠

فقد استطاع **نعمان عاشور** أن يهوى بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى ٠٠ فاللغة الفصحى استبدلت بها اللهجة العامية ، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحـوار الدمـوى المملوء بالعفـوية والحرارة ، والشخصيات المتحفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعيـة نصادفها كل يوم فى عـرض الطـريق ، والعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحيـــاة ٠

ذلك هو المسرح الواقعى الذى كان نعمان عاشور أباه الشرعى ، وبطله الحقيقى ، ومن معطفه خرج **لطفى الخولى** ، **ويوسف ادريس** ، **وسعد الدين وهبـة** ، **ومحمـود دياب** ، **وعلى سـالم** ، وغيرهم من كتاب الواقعيـة الاشتراكية ٠

ومهما حدث من تحولات وتطورات لكل واحد من هؤلاء ، فقد ظل هذا الرائد ـ نعمان عاشور ـ أكثرهم وفاء لقضـايا التغير الاجتمـاعى مضمونا ، والواقعية الاشتراكية مذهبا ، والطابع المصرى سواء فى صنع العقدة أو فى رسم الشخصيات ، أو فى ادارة الحوار ٠٠٠ فاللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى ، والمشـكلة الأكثر الحاحا على الواقع المصرى ، والشخصـية التى هى فى صميمها شخصـية مصرية ٠٠٠ هى الركائز المحورية التى أدار عليها نعمان عاشور مسرحه ، فاذا أضفنا اليها التعبير عن مرحلة التحول الاجتماعى الكبير التى حدثت فى حياتنا العامة ، التحول من مصر الملكية الى مصر الجمهـورية ، ومن الواقع الاقطـاعى الى الواقع الاشتراكى ، ومن المجتمع الزراعى الى مجتمع الصناعة والتصنيع ، وهو

التحـول الذى انطوى على الكثير من التناقضات العـــاطفية ، والجراحات الاقتصادية ، والصراعات الايديولوجية ، مما نشأ عن معانقة التحول ومعاناة التغيير ، أدركنا على الفور طول الرحلة وعرضها ‥ تلك التى قطعهـا نعمان عاشور !

ولكن نعمان عاشور للأسف الحزين لم يف بكل الآمال التى نسجت حوله ، فأعماله المتأخرة كانت فى معظمها لف ودوران حول عمله البطولى الأول ، على نحو ما فعل **جون أوزبورن** بمسرحيته الأولى « أنظر وراءك فى غضب » .

فمسرحية « الناس اللى فوق » ليست أكثر من مسخ لمسرحية « الناس اللى تحت » ، و « عيلة الدوغرى » ليست أكثر من تمصير ذكى لمسرحية « بستان الكرز » ، و « وابور الطحين » مسرحية دعائية فاقعة ، بل هى أقرب الى الأوبريت الغنائى منها الى العمل الدرامى ، أما ماعدا ذلك من مسرحيــات ‥ « سيما أونطة » و « المغماطيس » و « صنف الحريم » و « عطوة أفندى » فأقل ما يقال فيها انها انتكاس بمسرح نعمان عاشور ، وانتكاس أيضا بالمسرح المصرى الحديث .

ولم يكن يسيرا على كاتب أصيل مثل نعمان عاشور أن يرى المسرح يتخبط فى مشكلات تكنيكية خالصة ، أو قضايا درامية مستهلكة ، فضلا عن انشغاله بالجرى وراء الشـكل المسرحى الجديد ، كائنا ما كان هـذا الشكل ، وكائنا ما كان هذا التجديد ، حتى أصبح الاغراب هو الطـابع الغالب على انتاجنا المسرحى فى الأعـوام الأخيرة ، أقول لم يكن يســيرا بالنسبة لنعمان عاشور أن يرى هذا كله يجرى فى مسرحه هو كما يجرى فى مسرح الآخرين ، ويقف مشلول القـلم مكتوف اليدين ، وهو الذى استطاع بمسرحيته الأولى « الناس اللى تحت » أن يشق للمسرح المصرى طريقه الشرعى ، ويكشف له عن طابعه الحقيقى . لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن يطلع نعمان عاشور بمسرحيته الجديدة « **بلاد بره** » ليعيد بها موازين القوى ان لم يكن فى المسرح المصرى ، فلا أقل من أن يكون ذلك فى مسرحه هو .

وهكذا لم تكن المساحة الزمنية الممتدة ما بين مسرحية « الناس اللى تحت » ومسرحية « بلاد بره » مرورا بمسرحية « عيلة الدوغرى » ، الا رحلة فنية وفكرية قطعها نعمـان عاشور بحثا عن اللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى ، والمشكلة الأكثر الحاحا على الواقع المصرى ، والشخصية التى هى

فى صميمها شخصية مصرية . ومن هنا ــ لا من هناك ــ كان تخبطه وتعثره فيما بين هذه الثلاثية المسرحية من مسرحيات ، تخبط وتعثر قوامهما بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الاصيلة ، ومحاولة ايجادها فى الواقع الخارجى ، لا عن طريق التقليد والمحاكاة ، بل عن طريق المكابدة والمعاناة ، واستلهام الواقع الاجتماعى من حوله ، وهكذا كانت مسرحيته الأخيرة خلاصة تجارب وعصارة محاولات ، ان لم أقل نهاية رحلة أو ختام مرحلة فى تطور فن كاتبنا المسرحى .

أجل .. ان ثلاثيته المسرحية « الناس اللى تحت » و « عيلة الدوغرى » و « بلاد بره » تظل فنيا وفكريا وتاريخيا ، مصابيح على الطريق نحو واقعنا الاجتماعى ، ونحو شخصيتنا المتبلورة فى المسرح .

فكل واحدة من هذه المسرحيات الثلاث هى فى حقيقتها مسرحية « حالة » ... حالة اجتماعية بعينها مر بها مجتمعنا المصرى فى فترة ما من فترات تحوله الاجتماعى ، فاذا كانت هذه الحالة فى مسرحية « الناس اللى تحت » هى حالة انهيار الطبقة الرأسمالية القديمة ، وخروج الطبقة الوسطى الجديدة ، حيث نلتقى بالسخرية الهادفة من بعض النقائص النفسية ، والنقائص الاجتماعية ، التى كانت سائدة فى بلادنا ، والتى ظلت بقاياها قائمة تصارع القيم الجديدة فى الحياة ، ومن ثم جاءت المسرحية فى اطار الكوميديا الهادفة أو الكوميديا ذات الرسالة ، من حيث محاولتها التدليل على أن مصر الجديدة أى مصر ما بعد الثورة ، خير من مصر القديمة أى مصر ما قبل الثورة !

وكم كان معبرا أن نرى احدى شخصيات هذه المسرحية ، وهى تعبر عن جمود مصر القديمة ، وعدم مسايرتها لخطى الزمن ، بتلك الحركة التى اختتمت بها المسرحية ، حركة رجل واقف فى مكانه ، رافعا يديه الى السماء ، وهو يحرك رجليه فى حركة « محلك سر » ليعلن تغير مصر الجديدة عن مصر القديمة .

واذا كانت هذه الحالة أيضا فى مسرحية « عيلة الدوغرى » هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها الى علائق الماضى ، واحلال أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة محل القيم الاقطاعية والرأسمالية البائدة ، الأمر الذى جعل الناقد الكبير **الدكتور محمد مندور** ، يطلق على هذه المسرحية اسم « **الناس اللى فى الوسط** » ، بعد « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » ، ويرى أن نعمان عاشور بكتابته لهذه المسرحية ، قد أتم ثلاثيته الاجتماعية التى صور فيها المجتمع المصرى بطبقاته الثلاث

وسط أحداث الحياة العامة ، وفى قلب التغير الاجتماعى ، حيث نرى الناس الى فى الوسط ممثلين فى « عيلة الدوغرى » وما نزل بهذه العائلة من تفكك وأنانية بعد أن مات عنها عائلها الثرى أو الذى كان ثريا ثم فقد ثروته ، ولم يبق منها غير بيت بالحلمية القديمة هو كل الميراث ، فتؤدى الضائقة المالية ، والصراع على الحياة ، وشدة الأنانية التى كثيرا ما تحطم أسر الطبقة الوسطى ، الى اظهار جوهر كل من الاخوة الخمسة الذين تتكون منهم عائلة الدوغرى ، التى كانت تعيش فى مودة وسلام أيام الرخاء الذى استطاع رب الأسرة أن يوفره لهم ، بدأبه وحرصه وبخله الشديد ، المتمثل فى شخصية تابع الأسرة « عم على الطواف » الذى خدمها فى المخبز وفى المنزل حتى بلغ السبعين من عمره ، وظل حافيا طوال حياته ، بل وينصحه أحد أبناء الأسرة بأن ينهى حياته كما بدأها ٠٠ حافى القدمين ٠٠

اذا كانت تلك هى الحالة الاجتماعية فى هاتين المسرحيتين ، فما هى الحالة الاجتماعية التى تصورها المسرحية الثالثة « بلاد بره » ؟

وما الجديد فى مسرحية نعمان عاشور الجديدة ؟

« الأحوال الى اتغيرت ٠٠ انتوا خارجين من البلد وهيه لسه مصر ٠٠ النهاردة أصبحت الجمهورية العربية المتحدة ٠٠ تغير كبير ٠٠٠ مش بسيط » ٠

وفى هذه العبارة التى قالها سالم شبوكشى أحد أشخاص المسرحية ، والذى وصفه الكاتب بأنه « يحمل كل صفات الصبر والمثابرة ومجاراة الواقع وحكمة الرضا به » تكمن القيمة الأساسية لهذه المسرحية ٠٠٠ قيمة التغير الاجتماعى الذى حدث فى مجتمع ما بعد الثورة ، وما ترتب على هذا التغير من اختلاف فى وضعية الأفراد ، وتحول فى مواقفهم الاجتماعية . وما نتج عن هذا كله من صراع طبقى ، وتحول ايديولوجى ، وتناقضات كثيرة خلقتها مرحلة الانتقال ٠

ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا الثورى ، والذى حققته ثورتنا الاجتماعية ، والذى وجد فى الاشتراكية أبلغ تعبير عنه وأروع صورة له ، لم يكن كنزا انفتح فى الأرض ، ولا دينا نزل من السماء وانما هو فى صحيحه نتيجة حتمية اقتضاها منطق التطور ، وضرورة موضوعية فرضتها حركة التاريخ ، لهذا لم يكن التصدى له أو الخروج عليه الا عنادا ومكابرة ، ان دلا على شىء فانما يدلان على نقص فى الوعى وقصور فى الادراك ،

فالواقع قد تغير ، ولابد لكل فرد أن يحدد موقفه منه ، فاما أن يقبل هذا الواقع الجديد ، أو يبحث لنفسه عن واقع آخر غيره ·

وهكذا كانت « بلاد بره » هي البديل الآخر لواقعنا الاجتماعي الجديد ، والبديل في أعين أولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير ، فاختلت أمامهم قوى المجال ، وفقدوا القدرة على الفعل ، وآثروا الاندفاع في عالم طوباوى زائف يعوضهم عن عالمهم الدنيوى المفقود · فالفعل المسرحى الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه ، هو المحاولة الانهزامية التى يقوم بها فريق الفاشلين للخروج الى بلاد بره ، بعد أن رفضوا الانتماء الى الواقع ، وفقدوا القدرة على التكيف معه فى صورته الجديدة ·· فكل فرد من أفراد هذا الفريق غير المنتمى يرى فى « بلاد بره » نوعا من القيمة ··· قيمة اقتصادية ، أو قيمة اجتماعية ، أو قيمة عاطفية ، أو قيمة ثقافية ، أو أية قيمة أخرى ، المهم انها قيمة تعوضه عما فاته فى فردوسه المفقود ، بعد أن آثر الاندفاع فى الاتجاه الانطوائى مفضلا اليأس على الأمل ، والغريزة على العقل ، والفرد على الجماعة ·

هذا الفعل المسرحى سرعان ما يأخذ شكل الصراع الدرامى عندما يواجهه الكاتب برد الفعل ، أو بعبارة أخرى عندما يواجه فريق غير المنتمين الى الواقع بفريق المنتمين ، أولئك الذين آمنوا بحتمية التطور وجدلية التاريخ ، فمضوا قدما الى الأمام ، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة ، لكى تلائم ظروف الواقع الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءا من هذا الواقع ، وبعضا من مقوماته ، انهم يؤمنون بالحركة داخل الاطار ، وبالفرد داخل المجتمع ، وبالمصلحة الشخصية داخل الصالح العـــام ·

ولكن اذا كان التغير الذى أصاب الواقع قد جاء على حساب فريق ، وفى الوقت نفسه لحساب فريق آخر ، أعنى اذا كان قد جاء ليحرر أيدى الكادحين من رءوس أموال المستغلين ، محققا الكفاية للكل ولا لأحد ، والعدالة للمجموع ولا لفئة ، فثمة فريق ثالث لا هو من أولئك ولا من هؤلاء ·· انهم فريق اللامنتمين الذين يعملون بسواعدهم ، ولا يعيشون على رءوس أموالهم ، وانما هم أقرب الى الخبراء الفنيين الذين يعيشون فى كل نظام ، ورغم ذلك فهم ضائعون فى كل نظام ، وضياعهم نابع من ذواتهم ، لأن الواحد منهم لا يعيش على الولاء للقديم ، ولا يمارس الانفعال الجديد ، وانما هو حر يهز كتفيه لكل شيء ، لأنه قادر على أن يفعل أى شيء ، وعلى أن يمتنع فى الوقت نفسه عن عمل أى شيء ·· فمشكلته نابعة

من ذاته ، وذاته حرة لأن هذه الحرية هى مصدر ابداعه العلمى أو الفنى ، وضياع هذه الحرية معناها ضياع وجوده كله ، ولذلك فهو لا يقامر بحريته على أى نظام · وهذا ما يقوله ابراهيم النمس ، الفنان الذى لم ينجح أخوه فى أن يجعل منه فنانا اشتراكيا ، يقول لصديقه « على » المهندس اللامنتمى: « باحبها لأنى زيك ·· حاير !! ولايص !! وملخبط !! ومغفل !! » ·

والذى يعنينا الآن ، هو أن هذه الأنماط الثلاثة هى الأبعاد الرئيسية التى لابد أن تنشأ عن كل تغير اجتماعى ، أو التى لابد أن تصاحب كل تغير فى نظام المجتمع ، فالثورة الاجتماعية بمجرد نشوبها تخلق أنصارها من المنتمين ، وأعداءها من غير المنتمين ، وتخلق أيضا المركب من هذين النقيضين ، وأعنى به فريق اللامنتمين ، الذين يغالون فى الاتجاه الانطوائى ، ويصبحون نهبا لمشكلاتهم الذاتية التى لا تنتهى ·

وتفسير ذلك سوسيولوجيا أن كل تكيف اجتماعى جديد ، يبدأ بما يشبه الانطواء أو اعادة النظر ، حيث يتجه الكائن الحى نحو عالمه الباطن ليعيد تنظيمه واعداده لمواجهة الموقف الجديد ، ولكن هذا الانطواء قد يتضخم فيصبح فرارا أو هروبا ورفضا للواقع بأكمله ، وهذا ما يحدث لفريق الانهزاميين أو الرجعيين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع الجديد ، بل ويناصبونه العداء ·

وقد يعتدل هذا الاتجاه الانطوائى ويمضى بصاحبه الى الأمام ، فينتهى به الى تحقيق التكيف المنشود ، وهذا ما يحدث لفريق الثوريين أو التقدميين الذين يناصرون الواقع الجديد ، بل ويصبحون هم أنفسهم عناصره ومكوناته ·

وقد يصبح هذا الانطواء نهبا لعناصر كثيرة متنافرة فتتشتت قوى المجال ، ويفقد الفرد القدرة على الفعل ، وعلى المضى فى أى اتجاه ، واذا به يقف منفردا منعزلا غير قادر على تحقيق التكامل النفسى ، ولا حتى التكامل الاجتماعى ، وهذا ما يحدث بشكل واضح لفئات المثقفين ، أولئك الذين يحسون بذواتهم فى الوقت الذى يحسون فيه بذوات الآخرين ، ويبحثون عن طريق ثالث يضم القطبين فى مركب جديد ، فاذا بهم هم أنفسهم هذا المركب من النقيضين ، ولعل هذا هو ما أدركه ابراهيم النمس فى هذه المسرحية عندما عاد يقول : « عارف سبب حيرتنا ايه ! ما عندناش وضوح رؤية ·· » ·

نعود فنقول ان هذه المرحلة الحضارية الهامة فى تطورنا المجتمعى ،

مرحلة التحول الاشتراكى العظيم ، بكل ما تنطوى عليه من تناقض عاطفى وتناقض اجتماعى وتناقض أيديولوجى ، وهى تناقضات لابد أن تنشأ عن معاناة التغيير ، هى التى التقطها نعمان عاشور بحسه الفنى ، وناقشها بحواره الفكرى ، وعبر عنها تعبيرا دراميا فى مسرحيته الأخيرة « بلاد بره » ٠

ومن هنا لم تكن مسرحية نعمان عاشور هذه مسرحية « موقف » كما عند **سارتر** ، ولا مسرحية « فكرة » كما عند **بيراندللو** ، ولا مسرحية « عقدة » تبدأ وتتوسط وتنتهى كما عند **شو** أو **ابسن** أو **استرندبرج** ، وانما هى فى حقيقتها مسرحية « حالة » ، حالة اجتماعية يمر بها مجتمعنا فى فترة من فترات تحوله الاشتراكى ٠ فاذا كانت هذه « الحالة » فى مسرحية «الناس اللى تحت» هى حالة انهيار الطبقة القديمة وخروج الطبقات الجديدة ، وكانت فى مسرحية « عيلة الدوغرى » هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها الى علائق الماضى ، فانها فى هذه المسرحية « بلاد بره » هى حالة اذابة الفوارق بين الطبقات ، والتخلص من تناقضات هذا المجتمع ، والتطلع نحو ميلاد الانسان الاشتراكى الصحيح ، وهذا هو ما عاناه « محمد النمس » بقوله فى نهاية المسرحية محدثا زوجته عن ابنه الذى لم يولد بعد : « اللى فى بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال المسرحية) وبعيد عنهم ٠٠ ومش منهم ٠٠ لازم يطلع من رمل الصحراء ٠٠ ومية النيل ٠٠٠ وطين الأرض » ٠

أى ان الميلاد الاشتراكى الجديد ، فى المجتمع الاشتراكى الجديد ، هو قصارى أشواق الانسان الثورى فى هذه الفترة ٠

غير انه اذا كان مسرح نعمان عاشور هو مسرح الحالة الاجتماعية الذى تتحرك داخله عدة شخصيات ، ولا أقول عددا من الأبطال ، أو مسرح الوضع الاجتماعى الذى لا يعتمد على تتبع مراحل الحدث ، بمقدار ما يعتمد على ثراء الحركة الداخلية ، فليس معنى هذا أن الكاتب يقف عند مجرد رصد حركة المجتمع ، وتسجيل أعراض التغيير ، مكتفيا بالتعبير السلبى والتصوير الحيادى ، وانما معناه أن الكاتب له موقفه الفكرى الذى يعلن عنه ، ودعوته الاشتراكية التى يبثها فى كافة أرجاء المسرحية ٠ فاذا كان فى مسرحيته الأولى « الناس اللى تحت » واقعا تحت تأثير **مكسيم جوركى** بواقعيته المباشرة ، وكان فى مسرحيته الوسطى « عيلة الدوغرى » لا يزال مأخوذا **بتشيكوف** فى واقعيته الشاعرة ، فاننا نراه فى مسرحيته الأخيرة « بلاد بره » متأثرا الى حد كبير بالواقعية الاشتراكية عند

برتولد بريخت ، فالفن والدعوة فى مسرحية « بلاد بره » يذوب أحدهما فى الآخر ذوبانا كيمـاويا ، لا نحس معـه بحيل التكنيك ، ولا بصراخ الدعـوة ٠

ومن هنا كانت أضعف أجزاء البناء الفنى فى هذه المسرحية ، هى تلك التى خرج فيها الكاتب عن اطار مسرحه العام ، ليجارى الأساليب التكنيكية التى شاهدناها فى المسرح الحديث ، من ذلك مثـلا كسر الحائط الرابع بين الممثل والجمهور ، كأن يخرج الممثل من النص ليخاطب الجمهور مباشرة ، كما فعل **ثورنتون وايلدر** فى مسرحية « بلدتنا » ، أو **تنيسى وليامز** فى مسرحية « قفص الوحوش الزجاجى » ففى الفصـل الثانى من مسرحية « بلاد بره » نفاجأ « بنانا » وهى تحتضن « ابراهيم النمس » مخاطبة الجمهور : « تبقى دلعتنى ٠٠ تعال ٠٠ على مكتبى (وتشير للجمهور) بعيد عن دول ٠٠ (وتخرج لسانها للجمهور وهى تأخذه معها) » ٠

ومن تلك الأساليب أيضا أسلوب « المسرح داخل المسرح » الذى ابتدعه **بيراندللو** والذى يخـرج فبه الممثلون عن حالة الايهـام المسرحى ليشعروا المتفرج بأنهم فى حالة تمثيل ، بل وتعليق على ما يمثلونه من أدوار ٠ ففى الفصل الثانى من « بلاد بره » تتوقف أحداث المسرحية فجأة ، ويتغير مجرى الحوار على هذا النحو :

ابراهيم : للأسف المؤلف بتاعنا ماعندوش تكنيك ٠٠ بيكرر نفسه ٠٠ اللى تحت (ثم مشيرا لنانا) واللى فوق !

نانا : مافيش حل !!

ابراهيم : واحدة من اتنين ٠٠ يا اما نقبلها مباشرة ٠٠ ونكلم الجمهور !! اما نستعمل برخت ٠٠ وننفصل عن الصالة ٠٠

بدرية : يعنى نعمل ايه ؟!

نانا : أنا عندى فكرة !! ناخد من بيراندللو ٠٠ وكل واحد يدور له على دور ٠٠ ويلعبه ٠

ومن تلك الأساليب كذلك أسلوب « الحوار المزدوج » حيث تتشابك الألفاظ ، ويتداخل الحوار بين كل اثنين من المتحدثين كمـا فعل « **أوجين يونسكو** » فى مسرحية « الخرتيت » عندما تشابكت الوحدة الثنائية المؤلفة من جين وبرانجيه ، مع الوحدة الثنائية الأخرى المؤلفة من العجوز والسيد

المنطقى ، فهنا أيضا فى هذه المسرحية نجد شيئا من هذا القبيل ، عندما يقرأ « على » رسالة خطيبته « بدرية » بصوت عال ، وكأنه يحدثها فيتداخل الحديث فى الحوار الدائر بين نانا وابراهيم النمس •

غير أنه اذا كانت هناك غاية فلسفية يرمى اليها أوجين يونسكو ، ومؤداها أن اللغة موصل ردىء للأفكار ، وبالتالى فهى وسيلة للانفصال لا للاتصال ، ما دامت الألفاظ خالية من المعنى ، أو لا معنى لها الا فى رأس صاحبها فقط ، فليس هناك ما يدعو كاتبنا نعمان عاشور الى اصطناع مثل هذا الأسلوب ، طالما أنه لا يوجد هناك ما يبرره •

وبمقدار ما كانت هذه الأساليب مواطن ضعف فى البناء الفنى للمسرحية ، كانت هناك بعض الآراء الخاصة التى فرضها الكاتب فرضا على الحوار ، فبدت وكأنها أفكار الكاتب الشخصية ، من ذلك مثلا رأى الكاتب فى الفنان ، وكيف أنه الواحد الذى لا يتكرر « الواحد اللى فى المليون •• ويمكن اللى فى التلاتين مليون » • فعندما يدلى محمد النمس عامل المطروقات بهذا الرأى ، يبدو كأنما يردد رأى الكاتب •

ومن ذلك أيضا رأى الكاتب فى فن التمثيل ، وكيف أن التمثيل لا ينبغى أن يكون طبيعيا ، ولا ينبغى أن يخرج عن كونه تمثيلا ، فعندما تقول « نانا » لابراهيم :

« عجبنى تمثيلك •• نعرف ليه ؟! علشان انت مابتمثلش طبيعى •• التمثيل لازم يكون تمثيل •• ودى نظريتى فى المسرح » •

تبدو هى الأخرى كأنها تردد رأى المؤلف نفسه •

وكذلك « ولى الدين » الذى أنطقه المؤلف بآرائه الخاصة فى أن المسرح الفرعونى ظهر قبل المسرح اليونانى ، وأن الفراعنة عرفوا الكورس قبل اليونان ، وأنهم استعملوا الأقنعة فى المناسبات الجنائزية ، بل وعرفوا مسارح الجيب التى كانت ملحقة بالمعابد ، وعلى الرغم من أن هذه الآراء فيها كلام كثير ، وكانت لا تزال موضع خلاف طويل بين مؤرخى الدراما وعلماء الأساطير ، من أمثال **جلبرت مورى والارديس نيقول وايتين دريوتون** ، فان الالقاء بها فى عرض النص المسرحى لا يفيد المسرحية من حيث هى عمل فنى ، فضلا عن أن المسرحية ليست هى المجال الملائم لابداء مثل هذه الآراء •

على أن هذه الملاحظات لا تقلل كثيرا من أصالة مسرحية نعمان عاشور وتميزها ، تلك الأصالة التى جاءتها من صدوره مباشرة عن واقعنا

الاجتمـــاعى ، وتعبيره الكوميدى عن روحنا الأصيل ، والتقـاطه لملامح الشخصية المسرحيـة ، تلك الشخصية السـاخرة فى مرح أو المرحة فى سخرية • فهنا فى مسرحية « بلاد بره » شخصـيات لا يمكن أن تكون الا شخصيات مصرية ، ولغة لا يمكن أن تكون الا لغتنا نحن •

والواقع أن رحلة نعمان عاشور الفنيـة انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحيـة المصرية ، واللغة التى تعبر عن هـذه الشخصية ، وتصلح لخلق مسرح مصرى • واذا كان فى مسرحية « الناس اللى تحت » قد تعرف على ملامح هذه الشخصية ، ثم ازداد تعرفا عليها فى مسرحية « عيلة الدوغرى » فالذى لا شك فيه أن نعمـان عاشور قد وفق فى مسرحية « بلاد بره » فى بلورة هذه الشخصية ، والقذف بها الى خشبة المسرح •

ولعل أهم ما يميز الشخصـية المصرية هو حساسيتها المطلقة على ادراك المتناقضات ، بما فى ذلك أوجه الشبه بين المختلفات ، وأوجه الخلاف بين المتشابهات ، ثم قدرتها الفائقة على تحويل مرارة الاحساس بالتناقض الى « نكتة » ساخرة • فالنكتة هى سـلاح المصرى فى مواجهـة أعدائه ، سلاحه الذى يدافع به عن نفسه فى مواجهة الجيران ، وسلاحه الذى يدافع به عن عرضه فى مواجهة المجتمع ، وسلاحه الذى يدافع به عن وطنه فى مواجهة الحاكم المستبد أو المحتل الأجنبى • وعلى ذلك فالنكتة هى التلخيص الوافى لعبقرية الشعب المصرى ، وهى التى أبقت عليه على امتداد خمسة آلاف عام ، لاقى فيها ما لاقاه من صنوف الغدر والظلم والاستبداد •

من هنا لم تكن التراجيديا القاتمة كالتى عند الاغريق ، ولا الكوميديا الهازلة كالتى فى كوميديا الفن عند الرومان ، هى مما يلائم المزاج المصرى، وانما تلائمه الكوميديا التى لا تخلو من التأمل والتفكير ، والتى تنطوى على حكمة القرون فى أغلب الأحيان • ولا شك أن حرص نعمان عاشور على رصـد ظواهر التحـول الكيفى فى المجتمع ، وما يتخلف عن ذلك من تناقضـات ، هو الذى قاده بالضرورة الى ادراك أهميـة « النكتة » كحل للمتناقضات ، وقاده بالتالى الى التعرف على أهم ملمح من ملامح الشخصية المسرحية المصرية •

على أنه اذا كان مسرح نعمـان عاشور بعامة هو مسرح الشخصـية والشخصية المصرية بالذات ، فليس معنى هـذا أن المسرحيـة تلف وتدور حول شخصية رئيسية ، تقودنا فى النهاية الى البطل فى المسرح التقليدى،

سواء كان البطل فى صـورة ملك مثل « أوديب » ، أو فى صـورة أمير مثل « هملت » ، أو فى صـورة قديس مثل « بيكيت » ، أو فى صـورة بورجوازى مثل «ايفانوف» ، أو فى صورة بروليتارى مثل «ويلى لومان» .
وانما معناه ان الشخصية المصرية كمدرك كلى عام تتجسد فى شخصيات فردية متعددة ، لكل منها دوره الرئيسى فى مجرى المسرحية ، فليس هناك شخص واحد تتبلور فيه كل ملامح الشخصية المصرية ، وانما نجد هذه الملامح موزعة على أكثر من شخص واحد مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير . ومن ثمة نطالع فى كل شخص من أشخاص المسرحية كجزء ، ملمحا من ملامح الشخصية المصرية ككل ، ومن تواجد الشخصيات جميعا ، نكتمل الملامح وتتكامل السـمات ، دون أن يقضى ذلك على استقلال كل شخصية على حدة . فكما أن الكاتب يحرص على نقل الانطباع العام عن الشخصية المصرية ، فهو يحرص فى الوقت نفسه على رسم الشخصية الفردية بكل أبعادها وتفاصيلها حتى يمنحها حياة كاملة .

وتأسيسا على ذلك نقول ان قانون خلق الشخصـيات عنـد كاتبنا المسرحى ، ليس هو قانون الهندسة الفنية أو التخطيط الفكرى ، بمقدار ما هو قانون التخلق العضوى ، مما يتيح الفرصة عريضة وواسعة أمام الحركة الدرامية لكى تنبع من داخل هذه الشخصيات ، ما دام اجتماعها معا يكون بتناقضاته الحركة الدرامية . وبذلك يمكن القول بأن قانون الحركة الدرامية عند نعمان عاشور انما يصدر عن سيطرة حالة اجتماعية عامة على مسرحه ، وتحرك عـدة شخصيات داخـل اطار هـذه الحالة ، شخصيات تحمـل من تناقضاتها الذاتية ، وتناقضات بعضها مع البعض الآخر ، ومع الحالة التى تعيش فيهـا ، ما يجعل الصـدام من طبيعتها ، وما يملؤها بالغنى فى الحركة ، والخصوبة فى الحوار .

وهكذا لم يكن يمكن لشخصية مثل محمد النمس أن توجد دون أن توجد على الطرف الآخر منها شخصية نادر بك ، فالأول هو التعبير الصارخ عن الانسان الاشتراكى الجديد ، الذى تخلص تماما من علائق الماضى ، ومؤثرات التراث ، وأوتى من الوعى الأيديولوجى ما جعله يؤمن بحتمية التطور ، وارادة التغيير ، وألا تصالح على الاطلاق بين الطبقة الكادحة وبين طبقـة الاقطـاع والرأسمالية . أما الثـانى فهو التجسيد الكامل للطبقة الرأسمالية المنهارة ، التى تحاول بشتى الطـرق أن تتكيف مع النظـام الجديد ، دون أن تنسى أبدا موقفها المضاد من الثورة ، ولذلك فهو يستعين بأساليب الرجعية والانتهازية ، لكى يطيل من عمره وعمر طبقته ، مستفيدا

في ذلك كله من التناقضـــات الكثيرة التى تتخلف عن مرحلة التحـول الاجتماعى . الأول يحول بين أخيه « ابراهيم النمس » وبين الارتماء فى أحضان الرجعية ، ويحرص الثانى على أن تكون ابنته « نانا » طعما لأبناء الطبقة الجديدة الصاعدة .

وكما لم يكن يمكن لشخصية مثل « محمد النمس » أن تقف وحدها بكل ما فيها من ثورية ، دون أن تهوى الى حضيض الخطابية والمباشرة ، مما جعل الكاتب يمدها بشخصية أخرى توازيها من ناحية ، وتستمر بها من ناحية أخرى ، تلك هى شخصية الست رحمــة بكل ما تنطـوى عليه من انبعاثات بيئتها .. العمق والسطحية .. التماسك والتفتت .. الصبر والتمرد ، وبكل ما تتفجر به من حيوية وعفوية وانطلاق . كذلك لم يكن يمكن لشخصية مثل « نادر بك » ان تقف وحدها بكل ما فيها من تصلب وتحجر ، دون أن تتحطم وتنكسر ، لذلك حرص الكاتب على أن يضفى عليها شفافية فى النفس ، وعمقا فى الفكر ، وصوفية فى السلوك ، مما وجدناه فى شخصية « ولى الدين » التى أنطقها الكاتب بكل معانى القيمة والمعنى والمثال ، والانسلاخ عن اللحظة الحاضرة للارتماء فى أحضان الخلود . على أنه اذا كانت شخصية رحمة استمرارا لشخصية النمس ، وانقاذا لها من الخطابية والمباشرة ، فهى فى الوقت نفسه تقف عن النقيض من شخصية ولى الدين ، التى هى بدورها انقاذ لشخصية نادر بك من الجمود والتحجر . هنا خصـــوبة الأنثى ، وهنـــاك عقم الرجل ، هنا واقعية المرأة ، وهنـــاك رومانسية الفنان ، هنا الاقبال على الحياة ، وهناك الادبار عنها ، والارتداد الى حضارة الفراعنة .. حضارة الموت .

تبقى بعد ذلك الوحدة الثنائية المؤلفة من متولى وزهيرة ابنة الباشا ، التى تزوجت من سائق عربات الأسرة ، وعلى الطرف الآخر منها الوحدة الثنائية المؤلفة من الدكتور فخرى وزوجته الألمانية ، ابن الطبقة المتوسطة الذى سافر فى بعثة الى الخارج وتزوج من بلاد بره . زهيرة تعبير صارخ عن الطبقة الأرستقراطية التى سقطت ، والدكتور فخرى تعبير صارخ عن الطبقــة البورجوازية التى تطلعت . أما الوحـــدة الثنائية المؤلفة من على وبدرية ، فهى التى تقف حائرة بين هاتين الوحدتين ، على حاول أن يمشى فى الطريق الذى مشى فيه فخرى ولكنه لم يصل فيه الى النهاية ، وبدرية حاولت أن تتشبه بزهيرة ولكن محاولتها لم يكتب لها النجاح .

وأخيرا تجىء شخصية عم سالم شبوكشى ، الرجل الطيب الذى يحمل على كتفيه سنوات التحول ، ويعبر فى صبر ومثابرة عن معاناة التغيير ..

انه حكمة الحاضر وهدير التاريخ ، انه الشخصية الأثيرة لدى نعمان عاشور ٠٠ كمسارى « الناس اللى تحت » وطواف « عيلة الدوغرى » ومخدوم الجماعة فى « بلاد بره » ٠

و « بلاد بره » حقيقة ومجازا هى بؤرة الفعل المسرحى التى تصدر عنها الشخصيات وتعود اليها أبدا ٠٠ فكل شخصية من شخصيات المسرحية تتخذ من « بلاد بره » موقفا يعبر عن منطق فكرها ، وحركة شعورها ، وطبيعة انتمائها الطبقى ٠٠ لذلك فان نعمان عاشور ينتقى من الأحداث واللحظات فى حياة شخصياته ، تلك التى يشعرون فيها بحقيقة شعورهم تجاه « بلاد بره » كأتم ما يكون الشعور ، ما دامت كل شخصية ترى فيها نوعا من القيمة كما سبق أن قلت ٠٠ قيمة اقتصادية أو قيمة عاطفية أو قيمة اجتماعية أو قيمة ثقافية أو أية قيمة أخرى ، كأن تكون قيمة سلبية أو قيمة انهزامية بمعنى من المعانى ٠

ف « بلاد بره » تشكل قيمة عاطفية بالنسبة الى كل من زهيرة ومتولى ، فاليها هربا ليتمكنا من الزواج ، ومنها يعودان ليبدآ حياة جديدة٠ فهى ملاذ الذين هاجروا من مصر قبل أن تندلع فيها الثورة ، وتقضى على التفاوت الطبقى المرير ، الذى اضطرهما الى الهجرة خارج البلاد ٠

و « بلاد بره » تشكل قيمة ثقافية بالنسبة الى كل من نانا وابراهيم النمس ، فهى تحلم بالكتابة للمسرح العالمى ، ويتطلع هو لأن يكون ممثلا عالميا ، فهى اذن مجال جديد للمواهب الجديدة ، التى تحاول أن تنطلق من الصعيد المحلى الى الصعيد العالمى ٠

و « بلاد بره » تشكل قيمة اجتماعية بالنسبة الى كل من بدرية وعلى ، فهى تتطلع لأن تحيا حياة الرفاهية المادية فى عهد الاختراعات الحديثة ، ويتطلع هو لأن ينسلخ من البيئة العاملة التى عاش فيها سنوات دراسته ، ولا يتمنى أن يقضى فيها بقية عمره ، فهى اذن رمز للتطلع الطبقى الذى يراود أحلام البورجوازية الصغيرة ٠

أما « بلاد بره » بالنسبة الى نادر بك فتشكل قيمة اقتصادية يهرع اليها هذا الرأسمالى المنهار ، ليستثمر فيها كل ما يستطيع تهريبه من أموال ، فهى اذن « يوتوبيا » الذين اصطدمت مصالحهم الشخصية مع التغير المادى العميق ، الذى أحدثته الثورة الاشتراكية ٠

وأخيرا نجد أن « بلاد بره » تشكل قيمة فكرية بالنسبة الى الدكتور فخرى ، الذى اصطدمت آراؤه بالفكر التقدمى الذى اجتاح مصر الثورة ،

فارتمى فى أحضــان الحضــارة الغربية كنوع من الخلاص ، وليس زواجه بألمانية الا تعبيرا عن انسلاخه التام عن أرض هذا الوطن ٠ ومن هنا كانت « بلاد بره » فى نظر الطبقة الجديدة الصــاعدة ، التى وجــدت تعبيرها فى « محمد النمس » قيمة سلبيه أو انهزامية ، يحتمى بها كل من تناقضت أحلامه ، وتعارضت مصالحه ، مع التيار العام الذى يتحكم فى حركة التغير الاجتماعى فى مصر ٠

« بــلاد بره » اذن هى بؤرة الفعــل المسرحى ، وهــذه كلهــا بمثابة عاكسات مختلفة يستخدمها نعمان عاشور ، ليلقى منها الضوء على الفعل الرئيسى فى المسرحية ، الذى يبدأ بعودة زهيرة هانم ابنة جلال باشا ، هى وزوجها متولى الذى كان يعمل ســائقا عند والدها ،وهربا معا بعد علاقة حب عنيفة الى الخارج ، حيث قضيا ثمانية عشر عاما ٠ عادا بعدها الى مصر ليبدأ حياة جديدة ، عادا ليجدا أن كل شىء قد تغير ٠٠ الجراج والعربخانة والبيت الواقع فى عطفة الدرمللى ، أما هى فقد استولى ابن‌عمها نادر بك على كل ما تبقى من التركه بعد التأميم ، وأما هــو فقد آل بيته الى محمد النمس بعد أن دخل الحراسة ، والمشــكلة الآن هى كيف يبدأ كل منهمــا حياته الجديدة ؟ ٠

وهنا يتقدم نادر بك بمشروعه الذى ينقذهما من الدمار ، ومن بيت محمد النمس الذى ينزلان فيه ، فالبيت لم يعد يحتمــل متولى ، وزوجته زهيرة ، وأخته رحمة ، وابن أخته على ، فضلا عن النمس وزوجته سعاد ، وأخيه ابراهيم ٠ أما مشروعه فهو أن تنزل زهيرة الى الحياة العملية للعمل فى اللوكاندة السياحية التى يديرها ، وأن يعمل متولى سائقا له فى هذه المؤسسة ٠ ولكن متولى لا يطيق هذه الفكرة ، فكرة أن يتحول من ســائق عند أبيها الى ســائق عند ابن عمها ، أو بعبارة أخــرى لا يطيق فكرة أن يتحول القطاع العام الى قطاع خاص لصالح نادر بك ، ويفضل أن يعمل سائقا على سيارته الخاصة التى عاد بها من بلاد بره ، وبذلك تفشل مؤامرة نادر بك فى اذلال متولى ، والابقاء على زهيرة الى جانبه بعثا لحبهما القديم٠

وتتشــابك خيوط المسرحية بعد ذلك وتتداخل العــلاقات ، لكى تنتهى بزواج السيدة رحمة من عم سالم شــبوكشى ، وســفر بدرية هى وأخيها الدكتور فخرى الى الخارج ، وتنازل محمد النمس عن التمســك الشديد بأخيه ابراهيم ، بعد أن وقع فى حب نانا ، الفتاة الأرســتقراطية التى اتفق معها على السفر الى الخارج ، وبعد أن توقفت زوجته سعاد عن تعاطى حبوب منع الحمل ، وأصــبح الآن فى انتظار ابنهما الجديد ، الابن

الذى يحرص محمد النمس حرصا رائعا على أن يجىء نباتا مصريا خالصا، لا يلوثه تراب « بلاد بره » ، ولا يفسده هواء « بلاد بره » :« لازم يطلع من رمل الصحراء ٠٠ ومية النيل ٠٠ وطين الأرض ٠٠ » كما يحرص حرصا واعيا على أن يجىء هذا الابن الذى لم يولد بعد ، نتاجا اشتراكيا كاملا ، لا تتسرب اليه أية قيمة من قيم المجتمع الاستغلالى القديم : « من رملة تانية ٠٠ ومية تانية ٠٠ وطينة تانية ٠٠ »

وأخيرا يحلم محمد النمس البطل العمالى الثورى ، الذى كافح طويلا وناضل طويلا من أجل أن يحصل أبناء طبقته العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة ، يحلم بأن يجىء ابنه ميلادا جديدا فى مجتمع يخلو من التناقض الطبقى ، ويحيا حياة الكفاية والعدل « ٠٠ ابن المستقبل ٠٠ غير دول كلهم ٠٠ غير دول كلهم ٠٠ » يقول هذا فى نهاية المسرحية ، وهو يدور حول نفسه ، مشيرا بذراعه لمن وراء الكواليس ، ومن يجلسون فى الصالة ٠

وتنتهى المسرحية ٠٠ مسرحيه « بلاد بره » التى كان نعمان عاشور فيها كالفارس القديم ، الذى ألقى بكل أسلحته فى المعركة ، عاقدا العزم على استنقاذ شرفه المسرحى ، بعد أن نال منه الكثيرون ، وبعد أن تراكمت عليه أكثر من علامة تعجب ، وأكثر من علامة استفهام ٠ ولا شك انه عندما رفع الستار عن ليلة العرض الأولى لمسرحية « بلاد بره » ، شعر جمهور المسرح ونقاده ، أن عملا ممتازا يقدم هنا ، وأن نعمان عاشور قد أضاف اضافة حقيقية الى حصادنا المسرحى ٠

بين المحلية والعالمية

✻ « ان الجزائر واحدة قبل أن تكون عربية أو فرنسية أو بربرية ٠٠ أما الآن فتغلب عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغى العودة الى الينابيع ، الى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة ٠٠ مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر ٠ »

« أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدى الذى تصطدم به الجزائر اذا ما التفتت الى ماضيها ، ان حرب المائة والثلاثين عاما ٠ حرب المليون شهيد، هى التى منحت الجزائر الحياة التى تحياها اليوم » ٠

بهذه العبارة الرمزية الموحية ، الثورية الدافئة ، قدم **كاتب ياسين** الشاعر الروائى المسرحي أحدث أعماله « الأســلاف يتميزون غيظا » ٠٠ وهى المسرحية القصيرة التى افتتح بها المخرج الفرنسى **جان ماريه سورو** الصالة الصغيرة الملحقة بالمسرح القومى الشــعبى بباريس ، والتى افتتح بها مسرح الجيب أحد مواسمه فى القاهرة ٠٠

ولكى يصل كاتب ياسين الى هذه المرحلة من الازدهار الفنى والنضج الفـكرى ، قطع رحـلة طويلة دامية عبر التـاريخ واللغـة ، عبر النضال والثورة ، عبر الفقر والاغتراب ، عبر الجزائر فى نضالها المرير المؤسى من أجل رجال فقدوا رحيق الحرية ، ونساء فقدن دفء الحياة الزوجية ، وأطفال أرضـعوا الدم الحى ، وشـمس مشرقة حجبتها رايات الاحتلال ، وبرتقال حزين داسته أقدام المحتل الأجنبى الغاصب ٠

ولم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ٠ أن يهب الشعب الجزائرى الغاضـب هبة تكاد تكون انتحارية ، بل كانت كذلك بالفعل ، هبة من أقسم بتراب الجزائر أن يجعلها نارا وجحيما فى وجه المســتعمر الأجنبى ، وأن يجعـل من الجزائر « البيضـاء » جزائر لا أقول حمراء بل داميـة ، تروى بدم الثـورة ، وتسـقى بعرق المقـاومة ، وتطعم بجثث الشهداء ٠٠

ان نداء قويا حارا انطلق فى طول البلاد وعرضها ، يهيب بالشعب الجزائرى الباسل ألا يجرى وراء سراب مادى خداع ، هو سراب المدنيـة الغربيـة وألا يحيا حيـاة منقولة مسـتعارة ، حيـاة انفصـلت عن النبع

الصافى للفكرة العربية « خذوا أماكنكم فى مراكب الموت ، تعالوا بدوركم لتلحقوا بأسطول الأولين ، الذى أوشك أن يجتاح معا الزمان والمكان » ٠

انه نداء الأسلاف الذين يهيبون بالجيل الحاضر والأجيال القادمة ، أن تشـــترى بدمائها اســتقلال البلاد من الســيطرة الأجنبية ، وأن تنال بجهادها حرية تلك الســهول والجبال والأنهار ، التى تركت هكذا غنيمة للغاصبين ٠ فلئن تقاعس الأبناء عن تحقيق هذه المهمة ، هلكت بتقاعسهم البلاد ، وانقلب شرف الأسلاف خزيا ، وصارت حكمتهم جنونا ، وأضحت حرية الانسان كلمة لا معنى لها ، بل ان الانسان نفسه يصبح « شيئا » لا قيمة له ٠

والمثقفون أكثر من غيرهم هم المندوبون لتحقيق هذه المهمة المقدسة ، لأنهم أكثر من غيرهم الذين يدركون حرية الفكر والضــمير ، وعلى عاتقهم تقع مسئولية التحرير والتنوير ٠٠ وهكذا سرى نداء الأســلاف فى كيان الشــعب الجزائرى مسرى العصارة فى الياف الحيــاة ، وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما ظل الشــعب الجزائرى يلقى بنفســــه فى أتون الحرية حتى يستوفى جهاده ، ويعمد نفسه بدم الشــهداء كى يولد من جديد ٠ أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز نفوسا نبيلة طاهرة ، فتأخذ على عاتقها أن تقف فى خط الدفاع الأول ، وأن تلهب مشاعر الشعب الجزائرى ، وأن تبدله من شعب يعانى آلام النزع ، الى أمة تعانق الشمس وتحيا حياة الخلود ٠

من هنا لا من هنــاك ولا من أى مكــان آخر ، أنجبت الجزائر جيــلا بأسره من الأدباء ، جيلا انصــهر بلهيب المعركة ، واكتوى بنيرانهــا ، فلم يرضع الا دم الثورة ، ولم يفطم الا بعد أن جلب لبلاده الحرية ٠ وما هو الا أن شب الأدب الجزائرى الوليد ٠٠ فتيا فى عمره شيخا فى تجربته ، أنضجته الجزائر قبل الأوان ، كأنما أمه الجريحة تستحثه أن يولد ويفطم ، وتتعجله أن يأخذ لها بالثأر ٠

وبالفعل انهارت أسوار الصمت ، وتعالت صيحات الثورة ، وجعل أدباء الجزائر يلقون فى الدنيا بمطــالب جــديدة ، وانفعــالات جــديدة ، ويصــيحون جميعا وفى وقت واحد : « ان طريق الدم هو طريق الحرية » ولنثبت للعالم كله أن الجزائر لا ولن تطفأ لها شمس ، أو تهتك لها ديار ٠

وهكذا تلفت الشــعب فى الجزائر ، والثــوار فى المنطقة العربية ، والمثقفون فى أرجاء العالم ، ليجدوا بين أيديهم أدبا جزائريا راسخ الشكل عميق المضــــمون ، يتمثل فى ثلاثة أعمــال روائية هى : « التل المنسى »

لمولود معمرى ، و « الأرض والــدم » **لمولود فرعون** ، و « البيت الكبير » **لمحمد ديب** • هذه الأعمال الثلاثة التى قام بها هؤلاء الثلاثة من الرواد ، والتى ظهرت بظهور عام ١٩٥٢ ، كانت بمثـابة اعـلان التعبئـة الأدبية والفكرية ، لكى تأخذ الكلمة دورها ، وتبدأ مسيرتها فى معركة المصير •

وما أن جاء عام ١٩٥٤ حتى كان جيش التحرير الجزائرى قد تشكل بالفعل ، وبدأ يقوم بدوره المجيد فى معركة التحرير ، وكان قد تشكل أيضا جيش حقيقى من الأدباء والثوار الذين دعموا حركة النضال الوطنى ، فحرثوا لها الأرض ، ورصفوا الطريق ، انه جيش التنوير الجزائرى الدى انضـم الى رواده الثلاثة الاول صف طويل من الأدباء الشبان ، بينهم **مالك حداد وكاتب ياسين وآسيا جبار ومصطفى الأشرف وموسى الأشتر** وغيرهم ، ممن عرفوا كيف يفرضون وجودهم الادبى على الثقافة الفرنسية نفسها ، فاعترف بهم كتاب فرنسا ونقادها ، حتى أصـبح أدبهم جزءا لا يتجزأ من الأدب الفرنسى الحديث •

والواقع أن انتاج أدباء الجزائر وان جـاء مكتوبا باللغة الفرنســية فانه فى حقيقته أدب عربى أصيل ، لم تطمس اللغة الفرنسية التى كتب بها نبضات روحه العربيه ، ولم تحل دون ارتباطه بقضية الانسان الجزائرى بل لم تحول انطلاقته الى وجهة أخرى غير وجهة الانسان الثـائر المتطلع أبدا الى الحرية • وبذلك أصبح الأدب الجزائرى الوليـد دما جديدا يجرى فى عروق الأدب الانسانى العالمى ، ألم يقل أحد الناشرين الفرنسيين فى تعليقه على رواية الأديب الجزائرى كاتب ياسين : « صحيح أن نجمة وضعت وكتبت بالفرنسية ، ولكنها تظل فى صميمها أثرا عربيا خالصا • ولا يصح أى حكم يطلق عليها اذا ما فصلت عن التقاليد العربية ، تلك التقاليد التى ما تنفك تنتسب اليها حتى فيما ننكره منها » •

وهنا تندلع المشكلة الثقافية التى يثيرها أدب كاتب ياسين ، وأدب غيره من الكتاب الجزائريين •• مشكلة الثقافة القومية التى ينبغى أن تعبر عن نفسها باللغة العربية ، بحيث يبلغ أدباء الجزائر هذه المرتبة العالمية التى بلغوها ، من خلال لغتهم العربية لا من خلال لسان أجنبى !

فالسؤال المطروح الآن على أرض الجزائر ، وهى تحاول استرداد لغتها العربية •• لغة الأسلاف ، هو الى أى الثقافتين ينسب هذا الأدب الرفيع •• الى الثقافة العربية أم الى الثقافة الفرنسية ؟ وعلى فرض انه ينتسب الى الأدب الانسانى العالمى ، فالسؤال لا يزال قائما •• ما هى الجذور القومية التى انطلق منها هذا الأدب الى آفاقه العالمية ؟

لقـد بلغ من ظلم الاستعمار الفرنسى فى الجزائر ، أنه جعل اللغة الرسمية فى البلاد وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما هى اللغة الفرنسـية ، بحيث لم تكن اللغة العربية تدرس على الاطلاق ، أو كانت تدرس على أنها لغة أجنبية • الأمر الذى ترتب عليه أن الجيل الكاتب من الأدباء ، لم يكتب أدبه الا باللغة الفرنسية لا لأنها اللغة الرسمية ، ولكن لأنه لا يكاد يعرف اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أيضـا أن الجيـل الناشىء من الأدباء ، لا يكاد يبشر بظهور كاتب كبير يكتب باللغة القومية وهى اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أخيرا اعتراف أحد رواد الأدب الجزائرى بأن انتاج جيله من أدباء الجزائر ، انما يتصف بالاقليمية أكثر من اتصافه بالعالمية ، لأنه فى حقيقته أدب معركة ، ومن ثم فهو يقول عن نفسه ، وعن جيله من الأدباء « نحن الجيل الأخير » •

والذى يعنينا الآن هو أن هذه المشكلة الثقـافية الحادة •• مشكلة الثقـافة القومية فى الجزائر ، هى التى تصـدى لها كاتب ياسين ضمن من تصـدوا ، وحاول أن يضع لها الحلول ويذلل أمامها الصعاب ، فأما عن مشكلة تعدد اللغـات فى الجزائر ، وتمزق ثقافتها القوميـة بين العربية والبربرية والفرنسية وهى لغات الكلام الثلاثة •• يضاف اليها لغة رابعة ، وهى الأمية ، فيقول كاتب ياسين ما يعد ردا على من يأخذون أمور الثقافة بسهولة تخلو من المعاناة : « ان الجزائر واحدة قبل أن تكون جزائر عربية أو فرنسـية أو بربرية ، وحين فتحنـا أعيننـا فيهـا كانت مستعمرة لا للفرنسـيين فقط بل للأتراك قبلهم • أما الآن فتغلب عليها اللغـة الفرنسية ، ولذلك ينبغى العودة الى الينابيع • أى الى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة • مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر » •

ويبرر كاتب ياسين مناداته بالعودة الى اللغة العربية كضرورة لابد منها لبناء أدب قومى فى الجزائر بقوله : « ان تعريب الجزائر فعل شرعى ، لأن العربية كانت لسان الجزائرى عصورا طويلة حتى غدت لغته الأم • وقلما نجد بربريا لا يتحدث اللغة العربية العامية • ولكن لنفس هـذا السبب ومنذ الاستعمار الفرنسى فى عام ١٨٣٠ ، نجد أيضـا من البربر ومن العرب من يتكلمون باللسان الفرنسى » •

وأما عن مشكلة الأدب الجزائرى المكتوب باللغـة الفرنسية ، والموجه بالذات ضد الفرنسيين ، فعند الأديب الجزائرى أن العبرة ليست بالوسيلة وانما العبرة بالغاية ، فاذا كان هو وغيره من أدباء الجزائر قد استخدموا اللغة الفرنسية سلاحا لمواجهة العدو ايجابا وسلبا ، فلا يهم بعـد ذلك

أن نسأل عن نوع السلاح ، وانما المهم أن نعرف فى صدر من يغمد هذا السلاح ، وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « لقد كانت هناك حرب بيننا وبين فرنسا ، ولكن من يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف ان كانت البندقية التى يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشيكية · انها بندقيته ، وهى سلاحه ، وهى لا تخدم الا معركته » ·

وبعد أن يصف كاتب ياسين عمق المعاناة التى عاناها الأديب الجزائرى ، من أجل أن ينتزع هذه اللغة من بين أنياب الفرنسيين ، ومن أجل أن يشق لنفسه طريقا وسط شتى صنوف الاذلال ··· الاذلال العنصرى والاذلال الاجتماعى ، والاذلال الحضارى ، يقول : « ان هذا الأدب هو السلاح الذى استخدمه ويستخدمه الجزائرى لكى يرد به على الفرنسى عندما يدخل معه فى صراع ، وعلى ذلك فمن الصعب على الجزائرى فى الوقت الحاضر أن يتخلى عن اللغة الفرنسية » ·

وهذا صحيح ·· صحيح رغم كل شىء ، رغم الشعارات التى يرفعها غلاة الوطنيين من دعاة القومية ، ورغم الأمنيات التى يطلقها أصحاب النوايا الطيبة ممن يسطحون كل مشكلة ، ويفضون كل اشكال · لقد ذاق أدباء الجزائر الكثير والكثير جدا لكى ينتزعوا اللسان الفرنسى من أفواه المستعمرين ، ولكى يستخدموه بعد ذلك سلاحا فى معركة المصير ··· ديست كرامتهم ، وجرحت كبرياؤهم ، وذاقوا مرارة الحياة ، بل ومرارة الموت أيضا ، أمام مستعمر يتشامخ عليهم بثقافته وحضارته ، ويذلهم ماديا وروحيا وعلى المستوى الانسانى ، فكان لزاما على هؤلاء الأدباء أن يبرهنوا على أصالة العقل العربى ، وقدرته على الخلق والابداع ، بل وعلى الوقوف كتفا الى كتف مع المحتل الأجنبى الغاصب ·

أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز أعماق هؤلاء الأدباء ، فيأخذوا على عاتقهم أن يخوضوا معركة التنوير ، الى جوار معركة التحرير ، وأن يجعلوها معركة حضارية الى جانب كونها معركة بالسلاح ؟

لقد أحس هؤلاء الأدباء طوال فترة الاحتلال ، أنه اذا كان العدو قد شتت شملهم ، وتغلب عليهم بقوة المادة ، فانهم يستطيعون الصمود له بقوة الروح · وأنه اذا كانت راية الجزائر قد نكست فى المعركة الحربية ، فانهم أبناء هذه البلاد المناضلة ، يستطيعون أن يرفعوا رايات أخرى فى ساحات أخرى ، ذلك لأن الجزائر كما يقول كاتب ياسين : « ليست فردا بعينه ، ولا شخصا بالذات ، وانما هى فكرة ومعنى ، أو هى قيمة ومثال » ·

والآن ٠٠ كيف استطاع كاتب ياسين أن يرفع هذه الرايات الأخرى فى ساحات أخرى ؟

ان الأجابة عن هذا السؤال هى فى حقيقتها مدار أدب كاتب ياسين كله ، وهى التى تقودنا بالضرورة الى معرفة مدى النضال الذى ناضله فى حياتيه المعاشية والأدبية ، حتى يصبح هو ما هو عليه الآن ٠ فها هى أخيرا نجمة « نجمة العنيفة النادرة ، الغولة ذات الدم القاتم ، قطرة الماء العكرة ، الزهرة التى هددت حتى أعماق جذورها . نجمة التى قدر لها أن يتنازع الرجال لا حبها فحسب ، بل أبوتها ٠٠ » ٠ تلك هى « نجمة » كما يصفها الكاتب ، ونجمة هنا وفى كل أعمال كاتب ياسين هى الجزائر ، والجزائر هى البيضاء ، كما يقولون تونس الخضراء ، ومراكش الحمراء ٠٠ ولكن الجزائر لم تكن بيضاء فى أيام الاحتلال الأجنبى ، كانت رمادية أو شهباء ، لطخها المستعمر الأجنبى ، ورمى أسلافها بالعار ، فأصبحت قتيلا توانى أحفاده عن الثأر له ٠

فى هذا اللون الرمادى الأشهب ، الذى يجسد معانى الهزيمة ولكنه لا يكبت نوازع الثأر ، ولد كاتب ياسين ٠٠ ولد فى ٢٦ من أغسطس عام ١٩٢٩ بمدينة قسنطينة بالجزائر ، وكان أبوه محاميا من أبناء القبائل ، قال عنه كاتب ياسين فى رواية « نجمة » : « كان محمود فى السبعين أو الثمانين من عمره ، لا فرق ، لقد فقد كثيرا من الأولاد ، وأنقذ هذين الهكتارين فى أقصى البرية ٠٠ كان آباؤه يمتلكون ستين هكتارا ، ولكن يبدو أن أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد ٠٠ » ٠

وعلى هذا المعنى شب كاتب ياسين ٠٠ أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد ، والأسلاف يتميزون غيظا كلما رأوا أرض الجزائر تلفظ فلاحيها ذوى السراويل المهترئة ، لتستعيض عنهم بسادة جدد ، يتبخترون فوقها بالبناطيل الضيقة ، والقبعات العريضة ٠٠٠ « يا للأرض الناكرة الجميل ! ومع ذلك تظل غالية ٠٠ غالية جدا » ٠

المهم أن كاتب ياسين ظل ، حتى السابعة من عمره ، يدرس اللغة العربية ، ويحفظ القرآن الكريم فى « الكتاب » الى أن أخرجه أبوه من الكتاب ، وألحقه باحدى المدارس الفرنسية ، اعتقادا منه بأن دراسة العربية فى بلد يحكمه الفرنسيون فيه اضاعة لمستقبل ولده ، وبقى كاتب ياسين يتعلم فى المدرسة الفرنسية حتى عامه الخامس عشر ، وبذلك تكاملت لديه ـ كما تكاملت من قبل لدى أبيه ـ الثقافة العربية والثقافة

الفرنسية معـا ، ولكن شيئا من هاتين الثقـافتين لم يرسخ فى ذاكرته بمقدار ما رسخت فيها ذكريات طفولته وطفولة سـواه ·· « بين ألوف الأطفال الذين يتعفنون فى الأزقة ، نحن عدة تلاميذ تحيط بنا الشبهات · أترانا سنكون خدما ؟ أيمكننا أن نطمع فى شيء آخر ؟ الجميع يعرفون أن المسلم المجند فى الطيران يكنس أعقاب سجائر الطيارين الأجانب ·· » وتلك هى الصورة النموذجية للطفولة فى الجزائر ، كما وصفها كاتب ياسين فى روايته « نجمة » ، صورة صادقة جعلت كل من قرأها من الجزائريين يرى فيها ملامح طفولته ، وقسمات صباه · الى أن وقعت أحداث يوم ٨ مايو ١٩٤٥ ، يوم النصر الحزين :

« ·· كان النهار صحوا ··

وكنت ترى المزارعين ، والعمال ، والتجار يتوافدون من كل ناحية·

واحتشد جمع هائل من الناس ··

وراحوا يهدرون ··

كفانا وعودا ··

١٨٧٠ ، ١٩١٨ ، ١٩٤٥ ·

واليوم ٨ مايو » ·

لقد وعدهم المستعمرون بالاستقلال غداة النصر ، فراح الجزائريون يشاركون فى مقاومة « النازية » ببطولة نادرة ، وشجاعة منقطعة النظير ، · ولما انتهت الحـرب ، وخرجت المظـاهرات فى مدينـة قسنطينـة ، تعلن الفرحة وتطالب باستقلال البـلاد ، أسرعت الطائرات الفرنسـية تحصد بقنابلها أرواح تلك الجماهير المطالبة بالحرية · وباتت قسنطينة تلك الليلة وهى تضم أطلالها على رفات خمسة وأربعين ألف شهيد !

وكان كاتب ياسين واحدا من المتظاهرين ، الذين قبعت فى نفوسهم خيبة الأمل الكبرى غداة ذلك اليوم الحزين ، أخطأه الموت ، ولكن السجن كان له بالمرصاد ·

وفى السجن تعلم كاتب ياسين أشياء كثيرة ، ولكن شيئين رائعين تأصلا فى نفسـه هما : الشعر والثـورة · لقـد اكتشف أنه لم يخلق للدراسة فى المدارس ، وأن هواه الأول هو أن يقرض الشعر · كما اكتشف أن الثورة قدر ومصير ، وأنه ليس أشرف للانسان من أن يكون مناضلا · وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله « ·· حتى عامى الخامس عشر كنت

أعيش فى الكتب ·· أما الشعب فكنت ألتقى به فى الطـريق دون أن أراه ! ·· وأما السجن فهو مكان مشترك فيه عرفت ، وفيه فهمت ! » ·

وهكذا خرج كاتب ياسين من السجن عارفا حقيقة نفسه ، فاهما طبيعة دوره ، مصمما على أن يشـارك فى معركة المصـير · خرج ليجد الجزائر كلها وقد انطوت على نفسها منذ ذلك اليوم الحزين ·· تفتش فى أعماقها ، وتستعيد تاريخها · وتتأمل واقعها ، لكى تبـدأ من جديد · خرج ليجد جيلا جديدا غاضبا ·· جيلا مختلف الملامح لا ينحنى ولا يسامح ولا يعرف النفاق ، جيلا أدرك أن خلاصه لن يكون الا بيده ·· لأنه كما أن أحدا لايموت من أجل الآخرين ، فان أحدا لن يحارب من أجل الجزائر ·

وما هى الا تسع سنوات حتى انقلبت دموع ذلك اليوم الحزين الى دماء ثورة ، وصارت حسراته صيحات نصر ·· اندلعت الثورة فى الجبال ، وامتدت حتى شملت الوطن بأسره ، ولم يعد فى مقدور أحد أن يوقفها·· شىء واحد فقط كان قادرا على ذلك ·· حرية تلك البلاد ، واستقلال ذلك الشعب ·

وبالفعل وقعت اتفاقية وقف اطلاق النـار فى مارس ١٩٦٢ ، وفى يوليو من نفس العام حصلت الجزائر على استقلالها ، وكان هذا الاستقلال هوالثأر الوحيد لدم المليون شهيد !

وهكذا خرجت أعمال كاتب ياسين من أتون النار الى حيث شاهدت النـور ·

أما الشعر فقد مارسه فى ديوانين ، ظهر الأول سنة ١٩٤٦ بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر ألمانى ، كان يعيش فى باريس وينتقل فى الجزائر ، وبذلك دخل كاتب ياسين دنيا الأدب وهو بعد فى السابعة عشرة من عمره ، وأما الديوان الثـانى فقد ظهر بعده بعدة أعوام بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » ·

ان كاتب ياسـين يعد اليوم أصدق وأعمق شعراء شمال أفريقيا ، فهو شاعر أولا وآخرا ، شاعر حتى فى مسرحه ، وحتى فى مقالاته الأدبية وكتاباته السياسية ، انه يردد أصـداء بريخت وأراجون وبول ايلوار ، ترديدا فيه عمق الفن ، وأصالة الفنان ·

ان شـعر كاتب ياسـين يصـدر عن تمثـل عميق للشعر الفرنسى الكلاسيكى ، يقابله على الطـرف الآخر ثورة عارمة على المحتـل الأجنبى

الغاصب · وربا للاشتعال الذى يحدث حين تتصارع هـذه الكلاسيكيه الفرنسية على صعيد الحياة الثقافية ، مع معاداة الاستعمار الفرنسى والحقد عليه · وذلك على صعيد الحياتين ·· السياسية والاجتماعية ·

من هـذا المزيج المتناقض نبع شعر كاتب ياسين ·· وبفضل هـذا المزيج المتناقض اكتسب شعره سره وثراءه · ولعل هذا المعنى هو الذى قصد اليه كاتبنا الشاعر عندما قال : « الشعر هو هذا البؤس الذى يبدو اذا نحن نظرنا اليه من الخارج ، ولكنه فى الحقيقة غنى وثراء · فالغنى الجـزائرى ذو المظهر الخارجى الحسن ، هو فى حقيقته فقـير جاف ، أما ذو المظهر الردىء المهترىء الملامح من شاربيه حتى قدميه ، فهى الغنى على الحقيقة · وهذا الغنى الخفى هو ينبوع الشعر عندنا » ·

هذا عن الشعر ·· أما الثورة ، فقد مارسها كاتب ياسين فنا بعد أن مارسها عملا فى ثلاث مسرحيات هى : « الجثة المعاصرة » ١٩٥٥ و « العقاب أو النسر » ١٩٥٩ و « الأسـلاف يتميزون غيظا » التى بدأ كتابتها سـنة ١٩٥٨ وانتهى منها سـنة ١٩٦٥ ، لتعرض أول ما تعرض على مسـارح فرنسا ، ولتعرض بعد ذلك على مسارح القاهرة ·

ولقد وجد كاتب ياسين فى المسرح ، بعد أن وجد فى الشعر ، أداة جيدة لتوصيل الأفكار ، ومنطلقا رائعا لاعلان الثورة ، ففى المسرح تلتقى الأجهزة الفنية بالأجهزة البشرية ، ومن المسرح يخرج الجمهور أكثر قدرة على الفعل ، وأكثر قدرة على التصور · وهاتان هما أداتا الثورة ·· رؤية واضحة وعمل شجاع · وهذا هو مسرح كاتب ياسين ·· مسرح الارادة ·· الارادة التى تعمل ما تراه أو التى ترى ما تعمله ، والرؤية هنا لا تقف عند معنى الابصار ، بل تغوص الى الداخل ·· الى حيث تعنى البصيرة ·

وهذا ما عبر عنه كاتبنا ياسين بقوله : « من ناحيتى أريد أن أقدم مسرحا للارادة · أضع فيه يدى على كل الجروح ! لو كنت حرا من كل واجب لما كتبت غير الشعر ·· فأنا أعتقد أن التأثير فى القارىء أعمق من التأثير فى المشاهد ·· ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع ·· ولابد فى نفس الوقت من التأثير فى أكبر عدد ممكن من الناس » ·

ولعل مسرحية كاتب ياسين الأخيرة « الأسلاف يتميزون غيظا » هى أكثر أعمال هذا الكاتب أصالة ونضجا ، ففيها أفاد كاتب ياسين من تجاربه السابقة ، وفيهـا أودع عنصر الفكر الى جـوار عنصر الانفعال ، فاكتسب الانفعال عمقا ، بمقدار ما اكتسب الفكر دفئا وحرارة ·

على أننا لن نستطيع أن نعرض هذه المسرحية أو نتعرض لها ، ما لم نربطها بشكل أو بآخر بمسرحيته الأولى « الجثة المحاصرة » ، فالشخصيات هي نفسها الشخصيات ، الأخضر وحبيبته نجمة وصديقاه حسن ومصطفى وأبوه الذى تبناه وهو طهار ، والموضوع هو نفسه الموضوع ٠٠ الجزائر والحدث هو نفسه الحدث ٠٠ حرب التحرير ، والنتيجة هى نفسها النتيجة ٠٠ الثورة كسبيل الى الحرية ٠ وهكذا تبدأ مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » من حيث تنتهى مسرحية « الجثة المحاصرة » ٠ وبعدهما تجىء « العقاب » تلك القصيدة المسرحية الجميلة والجليلة معا ، والتى توج بها كاتب ياسين جهوده المسرحية حتى الآن ٠

فأما « الجثة المحاصرة » وهي المسرحية التى عاد الكاتب فبدل عنوانها رجعاه » المرأة المتوحشة » ، فتقع فى قسمين : القسم الأول « برولوج » عنوانه « الجثة المحاصرة » ، حكى فيه المؤلف عن صراع الفلاحين ضد الاحتلال التركى البغيض ، الذى سبق الفتح الفرنسى للجزائر ، ثم تكلم بعد ذلك على الاحتلال الفرنسى ، فعرفنا من كلامه أن الذى يحكم الجزائر ليس حكومة فرنسا ولكن يحكمها المستوطنون ، وأن الحكومة الفرنسية تقف مكتوفة أمام أعمال الارهاب التى يشيعونها فى الجزائر ٠ والقسم الثانى « أبيلوج » عنوانه « المرأة المتوحشة » حكى فيه عن انتظار الثلاثة ٠٠ نجمة ومصطفى وحسن ، عودة الأخضر الذى يتزعم ثورة المجاهدين ، ويحمل راية المقاومة فهم لا يعرفون ان كان الأخضر لايزال حيا أم أنه قتل ، ولكنه الذى يعرفونه هو أنهم فى حيرة من أمرهم ، لأن اختفاء الزعيم معناه ضرب حركة المقاومة ، واشاعة الهزيمة فى نفوس المجاهدين ٠ وأما الأخضر نفسه ٠٠ بطل المسرحية فنراه على امتداد القسمين الأول والثانى راية للثورة الجزائرية ، ثم رمزا انسانيا لثوار الجزائر ٠

وتدور المسرحية فى شارع من شوارع حى القصبة الشهيرة ، أنه شارع الفندال ٠٠ والفندال هم القبائل المخربة التى اشتهرت فى التاريخ بأعمال النهب والسلب ، وتدمير كل حضارة ، والقضاء على كل عمران ٠ ولكن الفندال الذين يرمز اليهم اسم الشارع ليسوا هم فندال القرون الماضية الذين غزوا البلاد ، ولكنهم فندال القرن العشرين من المستعمرين الفرنسيين الذين احتلوا الجزائر ٠

فى ذلك الشارع العتيق بالحى العتيق ، نرى جماعة من المجاهدين هم جماعة الأخضر ٠٠ نجمة حبيبته ، وحسن ومصطفى صديقاه فى الكفاح ، ثم أبوه الذى تبناه وهو طهار ، نراهم يتحاورون فيما اذا كان

الاخضر قد قتل أم أنه لا يزال على قيد الحياة · أما نجمة فترى فى عودة الأخضر عودة الحبيب الغائب ، ويرى مصطفى وحسن فى عودته عودة رفيق السلاح ورمز المقـاومة ، ولا يهم طهار ان كان يعود أو لا تعود ·· فهو لا يرى فى عودته الا اسكاتا لدموع أمه التى تبكيه كل يوم ، ولا يرى فى عدم عودته الا اسكاتا لطلقات النار التى تهددهم كل حين ·

وفيما هم يتحاورون تهب موجة جـديدة من موجات الارهاب التى يشنها المستعمرون ، تهب على حى القصبة لتحصد أرواح الأهالى ، وتفتش عن مخابىء المجـاهدين ·· ومن بين جثث القتلى وأنات الجرحى ، يخرج الأخضر جريحـا يتحامل على آلامه ، ويتوكأ على جرحه العميق ، وتراه نجمة فتسرع اليه لتعاونه على النهوض والاختفاء ، ولكن النزيف يثقل عليه فيلقى بظهره الى شجرة البرتقـال ، ويسألها عن ظروف المقـاومة وأحوال المجاهدين ، ولكن نجمة تستاء لهذه الأسئلة وتريده أن يسألها عن حبها له ويحدثها عن حبه لها ·

وهنا يقع بينهما خلاف حاد ، هو فى حقيقته الخلاف بين واقعيـة المرأة التى لا تريد من الدنيا شيئا سوى رجلها ، لأن رجلها بالنسبة لها هو كل شىء ، وبين مثالية الرجـل الذى يضحى بحياته من أجـل أمته وشعبه ، ولا يرى فى حبيبته الا قطعة من جسد هذه الأمة ، وعلامة على حياة هذا الشعب ، فان هو ضحى من أجل بلاده فانما يضحى من أجل حبه ، لأنه لو انتهك العدو حرمة هذه البلاد ، فانما ينتهك حرمة حبه ·

ولكن أصوات الرصاص سرعان ما تعلو على عتاب المحبين ·· فقد اشتدت هجمة جنود الارهاب ، وطوقوا الحى بأسره ، وعبثا تحاول نجمة أن تهرب آخذة معها الأخضر الذى أعياه النزيف ، وأخيرا تضطر الى الفرار وحدها ، تاركة الأخضر مستندا الى شجرة البرتقال ·· وعندما تنحسر موجة الارهاب ، تعود نجمة ومعها مصطفى وحسـن ليبحثوا عن الأخضر ، لا يجدونه عند الشجرة ، ويجدون مكانه بائع البرتقال العجوز ، الذى يرى كل شىء ولكنه لا يبوح بأى شىء · وبعـد أن يحاورهم ويحاورونه يهددونه بالقتـل فيعترف بأنه رأى الأخضر جريحـا يحتضر ، فأنقذته مارجريت الفتاة الفرنسية التى تؤمن بحق الجزائر فى الاستقلال والحرية، ولكنها تعيش مع أبيها القائد فى جيش الارهاب الفرنسى ، لقد كانت تمر بسيارتها فى حى القصبة ، فرأت الأخضر على هذه الحال ، فأخذته بسيارتها الى بيتها حيث ضمدت جراحه ·

والى بيت القائد الفرنسى يهرع الثلاثة نجمة وحسن ومصطفى باحثين عن الأخضر ، وعلى فراش مارجريت يجدونه ممددا ، وقد ضمدت جراحه، والفتاة الفرنسية الى جواره . أما مارجريت فتهرب الدماء من وجهها حين تجد نفسها محاطة بهؤلاء الثوار ، بينما تفور الدماء فى عروق نجمة حين تجدها جالسة على السرير الى جوار الأخضر . وينجح مصطفى وحسن فى تهدئة مارجريت ، ثم يتجهان بالحديث الى الأخضر ، انهما يحدثانه عن ضرورة استمرار المقاومة ، وضرورة عودته لقيادة المجاهدين . وفيما هم يتناقشون يرتفع صوت مصطفى من حدة الانفعال ، فيدخل القائد الفرنسى على اثر ذلك مندفعا من الباب ، وفى الحال يخرج حسن مسدسه ويرديه قتيلا . وترتاع مارجريت اذ ترى أباها مضرجا فى دمائه ، ولكنها لا تلبث أن تتمالك نفسها ، ناصحة اياهم أن يخرجوا فورا حتى لاينكشف أمرهم ، ولكن أمرهم سرعان ما ينكشف فيتمكنون جميعا من الفرار ، الا الأخضر الذى يقعده النزيف عن اللحاق بهم ، فيلقى عليه القبض ، ويقدم للمحاكمة ليحكم عليه بالاعدام .

وقبل تنفيذ الاعدام ، يحاول جلادوه أن ينتزعوا منه كل ما يعرفه عن أسرار حركة المقاومة ، ومخابىء المجاهدين ، ولكنه يرفض أن يبوح بأى سر ، فيعذبوه تعذيبا وحشيا ينتهى به الى الجنون . ولا يجد جلادوه معنى لاعدامه ، فيلقون به خارج السجن ، ليكون عبرة لزملائه من الثوار. ويخرج الأخضر من السجن ليجد مارجريت وحدها فى انتظاره ، فيتكىء على حبها له ، ليعود معها الى حيه العتيق .. حى القصبة .

وهناك فى الشارع العتيق بالحى العتيق لا يجد الأخضر أحدا فى انتظاره ، كل من يلقاه لا يلبث أن يفر منه ومن جنونه الغريب ، أما مصطفى وحسن فينصرفان الى مزاولة النضال ، وأما نجمة فتنصرف عنه وتنصح مارجريت بأن تنصرف عنه هى الأخرى ، فخير لمن يحبه أن يبتعد عنه حتى لا يراه يترنح هكذا كالمجنون الأعمى . وأمام هذا كله لا يملك طهار أبوه بالتبنى الا أن يطعنه طعنة قاتلة ، لكى يريحه من عناء جنونه وآلام عماه . ويهرب طهار ومعه نجمة ومارجريت تاركين الأخضر مضرجا بدمائه ، يحاول جاهدا أن يرتمى على شجرة البرتقال ، وأن يلتصق بها حتى يصبح هو والشجرة شيئا واحدا .

وكالمصلوب الذى يقطر آلاما ودما ، يرى الأخضر فى نهاية المسرحية معلقا على شجرة البرتقال ، ومن حوله جمهور غفير يستمع الى كلماته الأخيرة .. تلك الكلمات التى تخرج من فمه تتحشرج ، كأنما هى صوت

الشهيد يتكلم ، أو صوت كل من لا صوت له : « أيها المجاهدون ! يا أبناء حزب الشعب ! لا تتركوا مخابئكم ! ان المعركة ما زالت دائرة ! » ٠

وتدوى كلمات الأخضر فى أرجاء حى القصبة لتزلزل الجمهور من أعماقه ، فيهرع الى سفوح الجبال لينضم الى المجاهدين الثوار ، ولينتظموا جميعا في صف واحد ٠٠ الثورة ٠ وعندما تهب الرياح ، ويشتد البرق، وتنزل الصاعقة على شجرة البرتقال ، ويسقط الأخضر فوق الأرض ، وتختفى جثته تحت كومة من أوراق البرتقال ، عندما يحدث هذا كله تكون كلمة الأخضر الأخيرة قد أصبحت فكرة ٠٠ فكرة فى الرءوس وفكرة فى الأعناق ، ويكون الأخضر نفسه قد أصبح وقودا حيا لحرب التحرير ، ورمزا رائعا لثوار الجزائر ٠

هذه هى « الجثة المحاصرة » مسرحية كاتب ياسين الجميلة والمؤسية معا ، التى تعد تذكارا حيا لثورة الجزائر ٠ وقراءة لا تنسى لحرب التحرير ٠ وهى المسرحية التى قال عنها الناقد المسرحى **كلود روا** أن النثر فيها موفق أخاذ ، والصور فيها تتنفس كالأفكار سواء بسواء ، كما قال أيضا : « يوجد فى كاتب ياسين شيطان بوسيه ، كما يوجد فيه ملاك أسود هو ملاك الثورة ٠ ولذلك كانت مسرحيته أوراتوريو غنائى صلب وقاس ٠٠ باروكى وغريب » ٠

أما مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » فتبدأ من حيث تكاد تنتهى مسرحية « الجثة المحاصرة » ، فمن هم هؤلاء الأسلاف الذين يتميزون غيظا ؟

انهم الآباء والأجداد الذين سوا ماضيهم الجزائرى المجيد ، نتيجة لحياتهم الطويلة تحت وطأة الاحتلال الأجنبى الغاصب ، ولكنهم أهابوا بالأجيال القادمة أن تناضل من أجل شرف العيش ، وكرامة الحياة ٠٠ من أجل الجزائر ٠ « نحن السلف ، نحن الذين يحيون فى الماضى ، نحن أقوى الجماعات ، عددنا دائما فى ازدياد ، وننتظر معونة ، ونزن الأشياء بميزان دقيق ، ونملى شرائعنا ، نحن رؤساء قبيلة السلف ، نشعر أحيانا بالميل الى محادثة الأرض ، الى بث الشجاعة فى نفوس أولادنا » ٠

وعلى الرغم من طول فترة الصمت التى زادت على المائة عام ، هبت الأجيال الشابة فى الجزائر هبة قوية وعنيدة ، هبة تكاد تكون انتحارية بل كانت كذلك بالفعل ، هبة استشهد فيها مليون جزائرى ، استشهدوا

بعد أن عرف الشعب كله طريقه ، وبعد أن وجد الشعب خلاصه .. طريق الحرية والثورة :

« أسلحتنا ساذجة وخطيرة .

مثل الجمهور الذى تجذبه النبوة فيهرع

أجل الهزيمة الدهرية سوف تغسل .

وتعود أرضنا طفلة ، وتشتعل حمياها من جديد ! »

والمسرحية تدور أحداثها فى الجزائر منذ عشرين عاما ، تدور حول « الأخضر » حبيب « نجمة » الذى يخرج من السجن مصابا بالجنون من أثر التعذيب ، وتحاول « نجمة » أن تعالجه بما يشبه الزار ، ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه ، فتصاب « نجمة » بالجنون هى الأخرى ، ولكنه جنون غريب هذه المرة ، جنون من يخلع ثوب الحب ليرتدى درع الحرب ، جنون من أقسم أن يفتدى بكل سنة من عمر « الأخضر » جنديا من جنود العدو ، ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » :

« دائما كنا وحيدات

لكننا اليوم نصل الى نهاية المطاف ،

اما الآن أو لا شىء أبدا » .

ان « نجمة » فى الحقيقة هى الجزائر الخالدة ، الجزائر التى أدمتها جراح الحرب . فهى رمز للجزائر التى تحب وتكره فى نفس الوقت ، وهى عندما تواجه ماضيها انما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم فى حوار عنيف ، أما عندما تصاب بالجنون فهى تصاب به من فرط الحسرة ، كما أصيب به الأخضر من فرط العذاب ، مما دعا « طهار » زوج أمه ، وأبوه بالتبنى الى قتله رحمة به .

وهكذا تنضم « نجمة » الى جيش التحرير مع زميلاتها من المجاهدات، ويعود الحب ليأخذ مجراه وسط المعركة ، وان كان هنا قد غير مجراه .. فهو يسيل كالدماء وسط الجرحى والموتى ورائحة الصديد ، بل وسط نيران المعركة . فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة ، ولكن الأمر ينتهى بأن يقتل مصطفى زميله حسن ، وأخيرا تموت نجمة . وبموتها تموت فترة من أحلك الفترات فى تاريخ الجزائر : فترة الاحتلال البغيضة .

وأخيرا يردد الكورس في نهاية هذه المسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » هذا النداء القوى الصارخ : الى الميدان : الى الميدان ! الى الميدان ! فالموتى لم يتركوا مكانا لينام فيه الأحياء ! ٠

« لم يبق هناك حب ، لم يبق أحد ، لم يبق الا أنا ٠ لم يبق الا أنا ، طائر الموت ، رسول الأسلاف ! » ٠

أما طائر الموت هذا فهو العقاب الذى أصبح رمزا للأخضر ، فبعد أن كان الأخضر يقود حركة المقاومة ، أصبح العقاب روحا تهيمن على الثوار ، وتشحذ عزيمة المجاهدين ٠ وكما أن العقاب هنا هو البديل الرمزى للأخضر ، فالأخضر نفسه هو البديل الأدبى لكاتب ياسين ٠

ولعلنا نجد فى الأصل البـدوى الذى ينحـدر منه كاتب ياسين ، تفسيرا لتلك القوة الغريبة التى تشده الى الأجداد ، وكأنه يتمثلهم طيورا جارحة تملأ سماء الجزائر ، أو روحا قلقة هائمة لا تجد سبيلا الى الراحة ، أو قتيلا توانى أحفاده عن الثأر له ، فاذا بهم ينقلبون عقابا هرما يحوم فوق رءوس الأحفاد ، يحاصرهم ، ويسد عليهم الآفاق ، يستصرخ فيهم المروءة والشرف ، ويهيب بهم أن يناضلوا من أجل استقلال البلاد ٠

ان العقاب ٠٠ طائر الأسلاف يظل دائما أبدا فى اثر الأحفاد ٠٠ كالظل ٠٠ كصوت الضمير ٠٠ كعين الله ٠٠

« أيها العقاب ! ابتعد ! أعرف ، أعرف ، أنك الأخضر القديم ، أنت الحيوان الرهيب المغتذى من جثته ، أنت طائر الأسلاف » ٠

أما صاحبة هذا الصراخ فهى « المرأة المتوحشة » التى أصبحت رمزا لنجمة ، كما أصبح العقاب رمزا للأخضر ٠٠ انها هنا تستحث النسوة أن يناضلن هن الأخريات من أجل حرمة الأرض ، ومن أجل بكارة الحياة ٠

وبذلك تعود « نجمة » ويعود « الأخضر » ، يعودان من جديد رمزا للثورة المقدسة ، والثأر الخالد ، حتى يكتب النصر لأرض الجزائر ، ويحصل الأحفاد على حريتهم واستقلالهم ، فتقر بذلك عيون الأسلاف ، ولا يتميزون بعـد ذلك غيظـا ٠ وعلى هـذا المعنى ، وبهـذا النشيد ، تنتهى مسرحية « العقاب » :

« عيون الأسلاف باتت قريرة ٠

منذ أن أدركنا رسالتهم ،

وأذبنا أغلالهم ، وعشنا حلمهم ، وسهرنا رقادهم

عيون الأسلاف باتت قريرة . »

وهكذا .. هكذا رأينا كيف كانت الحرية والثورة هما القيمتان الأساسيتان فى حيـــاة كاتب ياسين الشعرية والمسرحية ، واذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الكاتب فى عبارة واحدة ، لما وجدنا أفضل من هذه العبارة : « أنت ثائر اذن فأنت حر » .

فى الرواية والقصة القصيرة

- البحث عن الذات الإفريقية
- ثلاثية القصة القصيرة
- المرأة وأزمة القصة القصيرة



البحث عن الذات الإفريقية

* الالتزام عند هذا الكاتب ليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذى يقتصر على الجانب السياسي أو الاجتماعى وانما هو الالتزام بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحى أو الحضارى ، الذى يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الافريقية ، والمقومات الحضارية للانسان الافريقى الجديد .

الأديب أى أديب يكون أصيلا بمقـدار ما يتمثل بيئته ، ويكون معـاصرا بمقـدار ما يعبر عن روح عصره ، وهاتان القيمتان الأصـالة والمعـاصرة هنا الركيزتان المحـوريتان اللتان يدور حولهما أدب هـذا الأديب .. **الطيب صالح** .

وقد يبدو الاســم جديدا على القارىء العربى ، ولكن الواقع أن صاحبه ليس جديدا على اللغة العربية ، فكتاباته تدل على تمرس طويل بأساليب العبارة ، ومعايشه حقيقية لأسرار الكلمة ، وادراك واع لمزايا اللغة فى الفن والتعبير ، سواء فى أحكام الاعراب ، أو صيغ المشتقات ، أو ظلال الأسماء والأفعال ، أو تلاقى تعبير الحقيقة وتعبير المجاز .

وليس غريبــا أن نكتب عن أديب عربى فنقول انه يعرف لغته العربية ، فى هذا الوقت الذى كثرت فيه الكتابات الأدبية التى لا يمكن أن تنتسب الى هذه اللغة بأى حال ، فهى تركيبات ملتوية ، وعبـارات ملفوفة ، أقرب الى الشعارات أو المصطلحات أو الرطانة المترجمة ، منها الى التعبير العربى السليم .

على أن ملكة هذا الكاتب لا تقتصر على ادراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها ، بل تتعدى ذلك الى تفجير ما فى اللغة من طاقات وممكنات .. فهنا الصورة الحسية التى تحرك قوة الخيال ، والبصر الموحى الذى يثير كوامن النفس ، واللقطة الجزئية العابرة التى تفضى بنا الى المعنى الكلى اللامحدود ، وكلها صفات شاعرية استعارها الكاتب من أصالة هذه اللغة الشاعرة ، ليطعم بها نثره الفنى ، فاذا هو نثر فياض بالصور ، ثرى بالأضـــواء والظلال ، ملىء بالشحنات الوجـــدانية الموحية ، والعبارات الوصفية الرشيقة ، والاستعارات المجازية المنتقاة ، وهى جميعا بمثـابة الخطوط والألوان التى تتآلف فيما بينها ، وتتكامل فى لوحة حية كبيرة رائعة ، كل ما فيها يصرخ من فرط الحياة ، وكل ما فيها يستهدف وحدة الموضوع وقوته وابراز ما فيه من أبعاد وأغوار .

وعلى ذلك فكاتبنا ليس هو الأديب الذى يجيد الحشو ويكثر من الثرثرة ، وانما هو الفنان الذى يلقى بكلماته على الورق ، فاذا هى كالالوان على اللوحة ، تترابط فيما بينها وتتماسك ، بحيث تنمو الرواية بين يديه نموا من الداخل ، ككل الأعضاء الحية ، وبحيث تتخلق فى النهاية وحدة عضوية حية كاملة ، فيها كل ما فى الكائن الحى من أسباب الحياة ٠٠ وهذا هو معنى الخلق الفنى عند كاتبنا الفنان ، بل هذا هو معناه عند كل فنان عظيم ٠

ولعل أهم ما يثير الانتباه فى فن هذا الكاتب ، هو أنه ليس كغيره من الفنانين الخلص الذين يحرصون على الوفاء بكافة أبعاد العمل الفنى ، من نسج متقن للعبارات ، وتصوير دقيق للشخصيات ، وخلق للحكاية الشيقة التى تشد الأنفاس حتى النهاية ، وبذلك يتحول الفن فى أيديهم الى حلى زخرفية تثير العجب ببراعتها ، ولكن لا معايشة فيها للواقع ، ولا تعبير فيها عن المجتمع ٠ ولا هو كغيره من الفنانين الايديولوجيين الذين يسخرون فنهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة ، أو مشكلات سياسية عاجلة ، فيغرقون بذلك فى هوة الأدب التقريرى ، وما يتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة ، وانما هو فنان مفكر ، أو هو كاتب يجمع بين الفكر والفن ، بحيث يصدر فى أدبه عن خلفية فكرية عميقة ، ويشكل بهذا الأدب موقفا حضاريا أكثر عمقا وأبعد مدى ٠

فالقضية الفكرية الملحة التى تؤرق وجدان هذا الكاتب ، هى قضية البحث عن الشخصية الافريقية الأصيلة ، وسط طوفان جارف من أضواء الحضارة الغربية ، هل يمكن لهذه الشخصية أن تؤكد وجودها بالارتداد الى ماضيها القديم ، محاولة بعث ما فى هذا الماضى من فن ودين ، على اعتبار أن هاتين الدعامتين من أهم دعائم الحضارة ، بل ان الغرب نفسه غير قادر على أن يتحرر من تأثره العميق بالفن الافريقى ، سواء فى النحت أو التصوير أو الموسيقى ؟ أم أن هذه الشخصية لايمكنها أن تؤكد وجودها الا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية ، على اعتبار أن العلم والصناعة هما الدعامتان الرئيسيتان فى هذه الحضارة ، ولا يمكن لدولة نامية أن تخطط لحاضرها على أساس غير علمى ، أو تبنى مستقبلها على غير أساس من الصناعة ؟

واذا كانت هذه الشخصية الأفريقية ترفض كلا الطريقين ، ولا يمكنها أن تطيق واحدا منهما لأن كليهما لا يطاق ، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقين ٠٠ وما هو هذا الطريق الجديد ؟

تلك هي القضـية التي تؤرق وجدان كاتبنا الأديب ، والتي نقف من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب ، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب السياسي أو الاجتماعي وما يحتويه من مشكلات مرحلية مباشرة ، وانما هو الالتزام بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحي أو الحضـاري ، الذي يبحث عن الجـذور العميقـة للشخصية الأفريقية ، والمقومات الحضارية للانسان الافريقي الجديد ٠

من هذين الجانبين ٠٠ الابداع الأدبي على مستوى الفن ، والموقف الحضـاري على مستوى الفكر ، يمكننا أن نتناول رواية الطيب صـالح الجميلة والجليلة معا ، والمسماة « **عرس الزين** » ٠ على أننا لا نستطيع أن نتناول هذه الرواية بمعزل عن أخت لها سبقتها الى النشر ، ولا يمكننا أن نعزل ما بين الأختين فنيـا وفكريا ، طالما أن الثانية تبدأ مباشرة من حيث تنتهي الأولى ، وهي المسماة « **موسم الهجرة الى الشـمال** » ٠ فاذا كانت الرواية الثانية بمثـابة رحلة العودة الى الداخل ٠٠ داخل الذات السودانية حيث السودان ٠٠ الأرض الأم ، فان الرواية الأولى هي رحلة الانطلاق الى الخـارج ٠٠ الى الحضـارة الغربيـة حيث لندن ٠٠ القاعدة المنهجية لهذه الحضارة ٠

فهنا رواية تصـور موقف الانسـان الافريقي الجديد تجاه هـذه الحضـارة ، الانسـان الذي ترسبت في نفسه كل معاني الحدة والعنف والصراع ، وسطعت في قلبه شمس أفريقيا الباهرة ، فتحفزت حواسه لمقت الرجل الأبيض ورسالته الزائفة في تمدين الشـعوب المتخلفة أو الشعوب اللابيضاء ، فباسم هذه الرسالة حقر الرجل اللا أبيض في قلب بلاده ، وزحزح الى الصـفوف الخلفية من المجتمع البشري ، وصـب عليه الاستغلال ، ونزل به الاضطهاد ، لا من الوجهة السياسية وحدها ، بل من الوجهة العنصرية كذلك ، حتى أصبحت المشـكلة الحقيقية التي يعانيها النصف الثاني من القرن العشرين ، هي كما قال الـكاتب الزنجي **ادوارد دي بوا** « هي مشكلة الفاصل اللوني »

وهـكذا محملا بكل هـذه الرواسب ، مزودا بكل هـذه المتبقيات ، سـافر مصطفى سـعيد بقلبه الأبيض وبشرته السوداء الى لندن ، ولندن في الرواية مدينة ذات بعدين ٠٠ لندن العلم ولندن الاسـتعمار ، فقد كانت هذه المدينة هي القاعدة التي انطلقت منها الثورة الصـناعية عبر القرن التاسـع عشر ، فاندفعت أوروبا تبحث عن المواد الأوليـة لادارة مصانعها ، وعن الأسواق التجارية لترويج منتجاتها الصـناعية ، وكان

السودان من نصيب انجلترا فاتخذتها الأخيرة مزرعة ومنجما وسوقا. مزرعة تزرع ولا تحصد ، ومنجما ينتج ولا يصنع وسوقا تستهلك ولا يبيع .

واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية الى هذه المدينة ، حيث يصل الى أرفع الدرجات العلمية ، ويصبح دكتورا لامعا فى الاقتصاد ، ومؤلفا مرموقا فى الأدب ، ومدرسا لامعا فى احدى جامعات انجلترا ،وهذه الجوانب لم يضعها الكاتب جزافا فى الرواية ، وانما لكل جانب دلالته الرمزية .. فدراسة الاقتصاد تعنى أن الانسان الافريقى الجديد قد وضع يده على علم هذا العصر ، أو على مفتاح العلوم فى هذا العصر . واتساع ثقافته بحيث تشتمل على ألوان من الآداب والفنون ، معناه أنه لم يقف عند تطوير عقله فحسب ، بل تعدى ذلك الى تطوير وجدانه ، وأكثر من ذلك الى اتخاذ موقف كتابى من قضايا الواقع من حوله ، أما اشتغاله بالتدريس فى احدى الجامعات ، فلا معنى له الا أن هذا الانسان قد بدأ يثأر لماضيه ، ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقراء .

غير أن هذا كله لا يعنى عقد صلح حضارى بين الانسانين الأبيض والأسود ، ولا معناه أن الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى ، فهذه كلها قشور فوق السطح ، لا تكاد تمس اللباب لتكشف عن عمق المأساة وعنف المشكلة .. ان مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل اليه من مكانة ، لا يلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة الغربية اصطداما داميا مروعا ، اصطداما يرجع فى أسبابه البعيدة الى المشكلة الرئيسية فى الصراع الكبير .. مشكلة اللون .. فمهما فعل المصطفى فهو لا يزال أسود اللون ، وعندما يقع فى علاقات وجدانية مع أربع فتيات انجليزيات، سرعان ما تنتهى هذه العلاقات جميعا نهاية أليمة حادة ، فيها من الجليدية والبرود ما فى طبيعة هؤلاء الفتيات ، وفيها من السخونة والعنف ما فى طبيعة هذا الأسود القادم من أفريقيا ..

« هذه الأرض لا تنبت غير الأنبياء .. هذا القحط لا تداويه الا السماء . هذه أرض اليأس والشعر » .

أما علاقاته بالفتيات الثلاث ، فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد الأخرى ، كما انتهت علاقته بالفتاة الرابعة بالزواج ، ولكنه الزواج الذى لم يلبث أن انتهى هو الآخر بالموت . لقد دفعته زوجته الى ارتكاب جريمة قتل ، فقتلها وهى مستلقيه على سريرها ، بعد أن أغمد سكينه الحاد فى صدرها بين النهدين ، تماما كما أطبق عطيل المغربى بيده

السوداء فوق عنق ديدمونه فأرداها قتيلة . وكان من الطبيعي أن يحدث هذا من مصطفى ، أو يقع هذا للفنى السودانى الأسود ، فقد حاول عبثا أن يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث ، علاقة قوامها الحب الحقيقى ، الذى يحتوى على كل معانى التكامل والتكميل ، والتبادل والموازاة ، ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا التصور ، ولا يتصورون علاقة مع هذا الفتى أكثر من العلاقة الحسية العنيفة ، أو العلاقة الشهوانية الجامحة ، فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد ، يجدنَ فيه ما يشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الغريزة ويمتص فحيح الأنثى ، فى جو من الخيال الافريقى الساخن ، الذى لم يعهدنه من قبل فى فتور الشباب الأوروبى ، الذى يمس فيهن الأسطح دون أن يهزهن من الأعماق.

وكان هو من ناحية لا يطيق هذه العلاقة التى تهين فيه الانسان ، وتجرح فيه الكبرياء ولكنه من ناحية أخرى كان يحمل شعورا مريرا تجاه المجتمع الأوروبى ، ويشعر برغبة عنيدة فى الثأر من هذا المجتمع . ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث ، ومن هنا أيضا كان سأمه منهن فى نهاية الأمر ، مما دفع بهن جميعا الى الانتحار .. لا بسبب عاطفة نفسية أو ظروف اجتماعية ، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة أدمنها وتمرسن بها وأصبحت جزءا من قوتهن اليومى . وفى هذا التصوير اشارة فنية رائعة لنوعية العلاقة بين أوروبا المادية الاستغلالية ، وبين افريقيا الجوهرة السوداء فعبثا تحاول أفريقيا أن تمد يدها لأوروبا لتتعاون معها تعاون الاخاء والمساواة ، ولكن أفريقيا يوم تيأس من محالاتها ، ستدير ظهرها وتنصرف ، تاركة أوروبا تتجمد فى جليدها ، الى أن تجوع وتنتحر وتفارق الحياة .

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التى قبلت منه الزواج، والتى تختلف فى كيفها عن علاقته بالفنيات الأخريات ، كل ما حدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على أن تستأثر به وحدها ، وأن تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج . ولم تكن أقل شذوذا وان كانت أكثر هوسا ، فقد أدمنت جسده ادمانا شديدا ، جعل علاقتها به كالفعل المنعكس الشرطى ، الذى لا يرتفع الى الوظائف العليا من الدماغ ، ولذلك لم تكن تنسى غريزيا وعلى المستوى البيولوجى أنها أوربية وهو أسود ، وأنها زوجته دون أن يكون هو زوجها ، وأنها تحمل على ظهرها تراث الماضى وتدين حضارة الحاضر ، ولا يهمها ان كان هو يحمل على ظهره

حضارة العصر ويدين اعلام المستقبل ، فهى قادرة على الاستغناء عنه فى أى وقت ، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء ٠

وعلى هذا الأساس حرصت على أن تستثيره وتهينه وتذيقه ألوان العذاب ، بقصد تحطيم الانسان فى داخله ، واشعاره دوما بأنه من عنصر أدنى ، وأن الشرق شرق والغرب غرب ، وليس من اليسير أن يلتقيا ٠ وأخيرا هددها بالقتل ، فلم تفزع لهذا التهديد ، حتى قرر بالفعل أن يقتلها ، فاستسلمت لقراره فى رغبة مجنونة جامحة ، ورقدت فى سريرها تستحثه أن ينفذ هذا القرار ٠ لقد تحولت النزعة السادية المحمومة عند هذه الفتاة ، الى رغبة ماسوشية فتاكة قضت عليها فى آخر الأمر ، وفى ذلك أيضا اشارة فنية رائعة لمصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآرى والحامى ، التى لابد أن تودى بالأوربيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم كله ٠

« أحسست أنها تصدقنى لأول مرة ، هذه الليلة ليلة الصدق والمأساة أخرجت السكين من غمده ٠ جلست على حافة السرير وقتا أنظر اليها ٠ كنت أرى وقع نظرتها حيا ملموسا على وجهها ٠ نظرت فى عينيها فنظرت فى عينى ، وتماسكت نظراتنا واشتبكت ، فكأننا فلكان فى السماء اشتبكا فى ساعة نحس » ٠

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية فى انجلترا ، فشلا ذريعا ، وانتهت به الى الجريمة والسجن ٠ وبعد سبع سنوات قضاها فى أحد سجون لندن ، خرج وفى عقله رؤية جديدة ، وفى قلبه يقين آخر ، ان الانسان الافريقى الجديد لن يستطيع أن يؤكد وجوده الحقيقى الا من خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، أو من خلال اطاره الحضارى العام ٠ أما اذابة الوجود الافريقى فى الكيان الأوروبى ، فهى محاولة عقيمة فاشلة ، لا تورث الا المزيد من الضياع والاغتراب ٠ فالمعاصرة بالنسبة لانسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده ، والانسياق وراء المدنية الغربية ، ولا معناها الخجل من ماضيه وحاضره ، وتحقيق نجاحات فى دول الغرب ، وانما معناها الابقاء على جوهر الحضارة الغربية ، وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الأصيل ، بقصد تطويره نحو الأفضل ، والنهوض به نحو ما هو أكثر اكتمالا ٠٠

هنا وهنا فقط يمكن للطليعة المثقفة أن تكون قوة ايجابية خلاقة فى معركة التحرير والتنوير ، وأن تؤدى دورها الحقيقى فى انماء

الشخصية الافريقية ، ومن خلال هذا الدور وفى اطار هذا الواقع تستطيع بحق أن تستمد وجودها الفعلى ، وأن تمارس نشاطها المشروع. ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور ، يوم تجبر أوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة ، والتأثير المتبادل على الصعيد العالمى .

وهكذا قرر مصطفى سعيد أن يعود الى ينبوعه الأصلى ، الى الأرض الأم ، الى حيث يكون منتجا ومفيدا . وفى السودان ، فى احدى القرى الصغيرة ، اشترى مصطفى بضعة فدادين ، عمل فيها بنفسه ، وتزوج بنتا من بنات القرية هى « حسنة بنت محمود » التى عاش معها حياة سعيدة هانئة ، فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للأسلاف وفيها التناغم مع الطبيعة ، وفى ظل هذه الحياة الزوجية السليمة ، استطاع مصطفى أن ينجب ولدين ، اشارة الى أن الجنس عندما يوضع فى اطاره الصحى وهو الحب ، يصبح طاقة انسانية خلاقة ، قادرة على العطاء والانجاب ، وليس قوة حيوانية جامحة تؤدى الى الهلاك والتدمير .

وتمضى الحياة بالفتى السودانى بسيطة وأصيلة وصادقة ، الى أن يموت غريقا فى أحد الفيضانات التى اجتاحت قريته ، وهو يحاول انقاذ بعض أهالى القرية . ولا تطفو جثته فوق السطح ، وانما تغوص فى الأعماق ، لترقد فى القاع ، متحدة بصلب النيل .. واهب الحياة للقارة الافريقية .

« تريد أن تعرف حقيقة مصطفى سعيد ؟ مصطفى سعيد هو فى الحقيقة نبى الله ، الخضر ، يظهر فجأة ويغيب فجأة . والكنوز التى فى هذه الغرفة هى كنوز الملك سليمان ، حملها الجان الى هنا . وأنت عندك مفتاح . افتح يا سمسم ، ودعنا نفرق الذهب والجواهر على الناس » .

وعلى الوجه الآخر نجد زوجته « حسنة بنت محمود » وفية لذكرى زوجها ، الذى ذاقت معه طعما جديدا للحب ، ونكهة جديدة للحياة ، بعد أن استطاع مصطفى سعيد أن يفتح عينيها على عالم أرحب من عالمها المحدود ، ودنيا أعمق من دنياها البسيطة . لقد أفادت من علمه ومدنيته ، وبفضلهما أحست أنها تقدمت الى الأمام ، ومن هنا كانت رمزا رائعا للسودان .. الدولة النامية المتفتحة لكل الأشياء ، لكل جديد فى العلم ، وكل نافع فى الحضارة ، والمستجيبة أيضا لكل النداءات ، بشرط أن تكون صديقة وأمينة وعادلة .

ولذلك نرى « حسنة بنت محمود » ترفض رفضا باتا كل محاولة لتزويجها من « ود الريس » ، وهو عجوز سودانى من أهل القرية ، ويوم يجبرونها على هذا الزواج ، لا تجد معنى للحياة ، ولا تجد بدا من أن تقتله وتقتل نفسها هى الأخرى ، لقد أخذ مصطفى بيدها الى الأمام ٠٠ الى عالم جديد ، وليست الآن على استعداد لأن تتخلى عن هذا العالم وتتقهقر الى الخلف ، لأن تصبح متعة أو متاعا لرجل عجوز ، بعد أن كانت شخصية مستقلة ووجودا حقيقيا الى جوار فتى شاب ، زكى ومتحضر ، لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلا رمزيا لكل معانى التخلف والرجعية ، والتقاليد البالية الجاثمة فوق الصدور ، مكبلة كل حركة ، معوقة كل انطلاق ٠ ولم يكن يسيرا بالنسبة لهذه الفتاة السودانية الجديدة أن تقدم على هذا العمل المروع بدون تضحية أو استشهاد ، لذلك قتلت نفسها قربانا لحبها الحقيقى ، وقربانا لتمردها عن تقاليد البيئة ، وعلى انطلاقها الى الأمام ٠

وبهذه النهاية الأليمة الرائعة ، أو بهذا النجاح الناقص والسقوط الجليل ، تنتهى رواية « موسم الهجرة الى الشمال » لتبدأ رواية « عرس الزين » ٠ أو بعبارة أخرى تنتهى رحلة الانطلاق الى الخارج ٠٠ حيث الحضارة الغربية ، لتبدأ رحلة العودة الى داخل ٠٠ داخل الذات الافريقية ، وكأن كاتبنا هنا لم يطرق باب الأمل المثالى ، الا من وراء آخر درجة من درجات اليأس ٠ فهنا رواية أقل طولا ولكنها أشد تركيزا ، وفى الوقت ذاته على جانب أكبر من التشويق ، فلا يمكن للقارىء عاديا كان أو مثقفا أن يمل سطرا من سطورها ، أو كلمة من كلماتها ، فما أن يضع عينه عليها حتى ينفعل بكل كلمة ، ويتفاعل مع كل سطر ٠ والرواية تصور بحث هذا الكاتب عن الملامح الحقيقية للنفس الافريقية ، وسط مجموعة من الأطر التراثية والبيئية والاجتماعية ، هناك فى السودان ٠٠ حيث البساطة الحلوة ، والطبيعة البكر ، والانسان على الفطرة ٠

والرواية من أولها الى آخرها تدور حول شخصية شديدة التركيب، ولا أقول التعقيد ، هى شخصية الزين ، الذى يحاول أن يتزوج من احدى بنات القرية ، ويقع خبر زواجه على أهالى القرية وقع العاصفة التى تهب، أو السيل الذى ينزل ، أو الغابة التى تحترق ، شىء من هذا القبيل له صلة بالظواهر الطبيعية ، لأن الزين نفسه كان ظاهرة طبيعية ٠

« سمعت الخبر ؟ الزين مو داير يمرس » ٠

وكاد الوعـاء يسقط من يدى أمنة حتى استغلت حليمة انشغالها بالنبأ فغشتها اللبن ، وسقط حنك الناظر من الدهشة حتى نجا الطريفى من العقاب ، أما عبد الصمد فلم يخلص دينه من الشيخ على فى ذلك اليوم ، ولما انتصف النهار كان الخبر على كل فم ، وكان الزين على البئر فى وسط البلد يملأ أوعية النساء بالماء ، ويضاحكهن كعادته ، يرمى الأطفال بالحجارة ، ويجر ثوب فتاة مرة ، ومرة يهمز امرأة فى وسطها ، ومرة يقرص أخـرى فى فخذها ، والأطفـال يضحكون ، والنسـاء يتصارخن ويضحكن ، وتعلو فوق ضحكهن جميعا الضحكة التى أصبحت جزءا من البلد منذ أن ولد الزين ٠

« أجل ٠٠ فالأطفال حينما يولدون يستقبلون الحيـاة بالصريخ ، أما الزين فالذى يروى عنـه أول ما مس الأرض انفجـر ضاحكا ، وظـل هكذا طول حياته » ٠

والكاتب هنا يؤكد ملمحا أساسيا فى الشخصية الافريقية ٠٠ هو الفرح بالحياة ، فالذات الافريقية ذات ملتحمة بالحياة التحاما يكاد يكون عضويا ، بل هو التحام تنتفى فيه الثنائية القائمة بين الذات والوجود ، ليصبح الاثنين معا كلا واحدا ٠ هذا الكل لا يصدر فى نشاطه عن مصارعة الطبيعة كما هو الحال فى الشخصية الاغريقية ، بل عن التناغم والتناسق مع الوجود كله ، فهو متفتح أمام كل الأشياء ، أمام كل الاتصالات ، أمام كل النداءات ، أمام أهون نسمة كما يقول **سنجور** وأدنى نفثة ٠ وتفسير ذلك عند الشاعر الافريقى أنه يجد كل الأشياء وفيرة وصديقة وأمينة فيستجيب لها على الفور ، ويتجه نحوها بوجدانه كله ، تاركا نفسه على سجيتها « لأنه دائما موجود فى الحاضر » ٠

على ان الوجود فى الحاضر أو التواجد فى الزمن ، ليس هـو كل أبعاد الشخصية الافريقية ، بل هناك بعد أهم من ذلك بكثير ، ليس هو الماضى ولا المستقبل لأنه فوق الزمن وخـارج اطاره ٠ هـو ما سماه **فروبنيوس** فى كتابه « مصير الحضارات » بالصوفية الطبيعية ، وما أكده الطيب صالح فى شخصية الزين ٠ واذا كانت الصوفية فى جوهرها هى فلسفة الحب ، فقد كان توفيقا من الكاتب أن جعل مدار هذا الحب هو الانسان ، ثم التوحد من خلال هذا الحب ، مع القوى الكونية أو ما وراء القوى الكونية ٠٠ أعنى الله ٠

« أصبح الزين رسولا للحب ، ينقل عطره من مكان الى مكان ٠ كان

الحب يصيب قلبه أول ما يصيب ، ثم ما يلبث أن ينتقل منه الى قلب غيره ، فكأنه سمسـار أو دلال أو ساعى بريد ، ينظـر الزين بعينيه الصغيرتين كعينى الفأر ، القابعتين فى محجرين غائرين ، الى الفتـاة الجميلة ، فيصيبه منها شيء — لعله الحب ؟ ينوء قلبه الأبكم بهذا الحب ، فتحمله قدماه النحيلتان الى أركان البلد ، يجرى ها هنا وها هنا كأنه كلبة فقدت جراءها ، ويلهج لسانه بذكر الفتاة ، ويصيح باسمها حيثما كان ، فلا تلبث الآذان أن ترهف ، وما تلبث العيون أن تتنبه ، وما تلبث يد فارس من بينهم أن تمتد فتأخذ يد الفتاة • وحين يقام العرس ، تفتش عن الزين فتجده اما مسخرا يملأ القلل والأزيار بالماء ، أو واقفا فى منتصف الساحة عارى الصدر ، نى يده فأس يكسر به الحطب ، أو بين النساء فى المطبخ يعاتبهن ويعطينه من آن لآخر قطعا من الطعام يملأ بها فمه ، وما يفتأ يضحك ضحكته التى تشبه نهيق الحمار •• وتبدأ قصة حب أخرى » •

هكذا كانت قصة حبه لعزة ابنة العمدة ، ثم قصة حبه لحليمة حسناء القوز ، وأخيرا قصة حبه لعلوية ابنة محجوب •• « وكان الزين يخرج من كل قصة حب كما دخل ، لا يبدو عليه تغيير ما ، ضحكته هى هى لا تتغير ، وعبثه لا يقل بحال ، وساقاه لا تكلان عن حمـل جسـمه الى أطراف البلد » •

غير أن انطلاقة الزين هنا ، وفرحه بالحياة انما هى شيء يختلف عن انطلاقة زوربا اليونانى ، باعتباره سليل الحضارة الديونيسية ، فزوربا يعشق الحياة البوهيمية والانطلاق الدنيوى ، كأنه اللحن الموسيقى المنطلق الذى لا يحده نظام ، ولا يغله قانون ، أما الزين فهو لا يبالى بشيء ، ولكنه فى الوقت ذاته يهتم بكل شيء •• لا يخرج على القانون الا ليتبع بدلا منه قانونا آخر ، ولا يشيع الفوضى الا من أجل أن يتبع النظام • لذلك حرص الكاتب على أن يربط فى شخصية الزين بين فكرة الحب وفكرة الزواج ، فالحب هنا ليس غاية فى ذاته على نحو ما نجده فى الحضارة الغربية ، وانما هو سبيل الى غاية أبعد وأعمق •• هى الحياة ، واستمرار الحياة • ذلك لأنه اذا كان التناغم مع الطبيعة من سمات الشخصية الافريقية ، فمن سماتها أيضا الولاء للعشيرة ، فالوحدة العائلية هى أساس الحضـارة الافريقية ، والعشيرة هى الخلية الاجتماعية الأساسية لهذه الحضارة •

لهذا كله حرص الكاتب على ألا يجعل من الحب أغنية تعزف بل حياة تعاش ، لأن الحب لذاته على نحو ما رأينا فى « موسـم الهجرة الى

الشمال ، انما هو عقم وجفاف ، بينما الحب الذى يفضى الى الزواج ، هو الخصوبة والثراء ، ثم هو الايمان بالعشيرة والولاء للحياة ٠ وتلك هى ديانة الزين ٠ التى تفتحه على الأشياء ، وتجعله على اتصال دائم بالينبوع الأصلى الذى تصدر عنه كل الأشياء ٠٠ على العكس من زوربا الذى حرر نفســه من الديانات والفلسفات بقصــد تجربة كل شىء بحرية كاملة ، فما كان منه الا أن فقد ايمانه بالانسان والاله والشيطان جميعا ، ولم يجد أمامه سوى هاوية الزوال يحتضنها بلا أمل :

« أنا لا أومن الا بزوربا ، لا لأن زوربا هو أفضل الناس بل هو حيوان مثلهم ، ولكن لأن زوربا هو المخلوق الوحيد الذى أمتلكه فى حوزتى وأعرفه عن ظهر قلب ٠ أما الباقون فانهم أشباح ٠٠ اننى أرى بهذه العيون ، وأسمع بهذه الأذن ، وعندما أموت سيموت معى كل شىء ٠٠ سيسقط عالم زوربا الى القاع المظلم بلا رجوع » ٠

وببراعة الكاتب وروعته ربط الطيب صالح بين يقين الحب ويقين الايمان ، فقد كان يحــدث للزين ما يحــدث من دخول فى الحب وخروج منه الى حب آخر جديد ، دون أن يصيبه وهن فى الروح أو فقر فى الاقبال على الحياة ، حتى كان الحب الذى شكل نقطة التحول فى حياة الزين ، حب الفتاة التى لم يكن يتحدث اليها أبدا ، ولا يعبث معها أبدا ، الفتاة التى تراقبه بعيون حلوة غاضبة ، فاذا رآها مقبلة صمت وترك عبثه ومزاحه ، واذا رآها من بعيد فر من بين يديها وترك لها الطريق ٠ هــذه الفتاة هى التى راهن عليها الزين رهانا روحيا ، من قبيل الرهان الذى دخــل فيه **كيركيجارد** مع الفتــاة التى أحبها وأحبته ، والتى اعتقد أنه اذا كان لديه ايمان حقيقى كما الايمان الذى كان لدى ابراهيم ، فان المعجزة أيضــا لابد أن تحدث ، ولابد أن تعود أليه الفتــاة كما عاد اسماعيل الى أبيه ٠ ولكن الفتاة لم تعد كما عاد اسماعيل ـ ، لأن ايمان كيركيجارد كان ايمانا عقليا ، على العكس من ايمان ابراهيم الذى هو فى صميمه ايمان روحى ٠ وهــذا هو الفارق بين ايمان النبى وايمان الفيلسوف ، ايمان الفيلسوف ايمان بالعقل ، ومن ثم فهو ايمان مغلق لاتجاهه الى الداخل ، أما ايمان النبى فهو ايمان بالقلب ، ومن ثم فهو ايمان أشمل لانفتاحه على الخارج ٠ وايمان الصوفى أقرب الى ايمان النبى منه الى ايمان الفيلسوف، لذلك كسب الزين الرهان وكانت له الفتاة ٠

ولكن ٠٠ من هى هذه الفتاة ؟

قبل أن نعرف من هى هذه الفتاة ، وكيف كانت للزين ، لابد لنا

قبلا من أن نلمس ذلك الجانب الصوفى فى شخصية الزين ، الذى كان سبيله الى الظفر بحب الفتاة ، ومن ثم الى اليقين بوجود الله ٠

روجت أم الزين أن ابنها ولى من أولياء الله ، فأدى ذلك الى تأكيد صداقته مع الحنين ، والحنين هو ذلك الرجل الغريب الأطوار ، الذى كان يقيم فى البلد ستة أشهر فى صلاة وصوم ، بعدها يغيب ستة أشهر ثم يعود ، دون أن يدرى أحد أين ذهب ، أو ماذا أكل ، أو ماذا شرب ، كل ما يعرفونه عنه قصصا غريبة يتناولها الناس ٠ وما كان الحنين يحادث أحدا من أهل البلد الا الزين ، فهو الوحيد الذى كان يأنس اليه ويهمس له ويتحدث معه ، وكان اذا قابله فى الطريق عانقه وقبله على رأسه وناداه « المبروك » ٠

الى أن وقع ذلك الحادث الكبير فى حياة الزين ، بل وفى حياة البلد كلها ، حادث انقضاضه على سيف الدين محاولا أن يقتله ، بعد أن أمسك به ورفعه فى الهواء بعنف ، ثم رماه على الأرض ، ثم شده من رقبته ، ولم يفلح الجميع فى ابعاده عن سعد الدين ٠٠ أحمد اسماعيل أمسك بذراعه اليمنى ، وعبد الحفيظ بذراعه اليسرى ، والطاهر الرواسى أمسك به من وسطه ، وحمد ود الريس أمسك بساقيه ، وسعيد أمسك بساقيه أيضا ، لكنهم جميعا لم يفلحوا ٠٠ فقد تدفقت فى جسم الزين النحيل قوة مريعة جبارة لا طاقة لأحد بها ، قوة يعلم أهل البلد جميعا أنها « قوة خارقة ليست فى مقدور بشر » ٠

وكاد الرجل أن يهلك تماما ، بل لقد جزم بعضهم بأنه قد مات بالفعل ، الى أن انبثق صوت الحنين هادئا وقورا « الزين المبروك ٠٠ الله يرضى عليك » فانفكت قبضة الزين ، ونجا سيف الدين من موت يؤكد هو نفسه أنه قد رآه وجها لوجه ٠ وعندما سأله الحنين عن السبب الذى دفعه الى قتل سعد الدين ، حكى له الزين عن قصة حبه لأخت سعد الدين، تلك الفتاة التى أحبها وأحبته ، ولكن أهلها زوجوها لرجل آخر ، وعندما حاول الزين أن ينقذها فى ليلة عرسها ، هوى سعد الدين بفأسه على رأس الزين فأفقده الوعى ، وأسال منه الدماء ٠ وما كان من الحنين بعد أن سمع القصة الا أن طيب خاطر الزين بصوته العميق الآتى من البعيد : « يا المبروك ٠٠ باكر تعرس أحسن بنت فى البلد دى » ٠

ومن يومها وحادث الزين والحنين وسعد الدين عالق بأذهان الجميع، بل لقد تأثرت حياة كل واحد من أولئك الرجال الثمانية أبطال الحادث

بطريقة أو بأخرى ، فهم يروون المعجزة تلو المعجزة مما حدث فى ذلك العام الذى يسمونه « عام الحنين » • ويردون ذلك كله الى أن لحنين ، ذلك الرجل الصالح ، قال لأولئك الرجال الثمانية فى تلك الليلة المباركة قبيل صلاة العشاء : « ربنا يبارك فيكم ، ربنا يجعل البركة فيكم » ، وكأنما قوى خارقة فى السماء قالت بصوت واحد : « آمين » •

ولا شـك أن أصالة الكاتب هى التى حدت به الى اضفاء النزعة الصوفية على مضـمون روايته ، وعلى شخصية الزين ، باعتباره التعبير الأعلى عن الذات السودانية • فالباحث عن النزعات الفلسفية فى الفكر السودانى عامة ، فى القديم والحديث ، لا يجد بابا أوسع من باب التصوف، فهو أبرز دعائم الفكر السودانى على الاطلاق ، سواء فى العصور الوثنية عندما كان مرتبطا بالتراث المصرى القديم ، وكان مجاله كله هو التقرب الى الآلهة • أو فى العهد المسيحى عندما سادت النزعات الداعية الى فلسفة الخلاص من رق الأبدان ، أبدان الأجساد ، وأبدان كل ما هو دنيوى على الاطلاق ، الى أن جاء العهد الاسلامى الذى بدأ مع سلطة الفونج ، وانتشرت فيه الدعوات الجديدة الجانحة الى الزهد فى الحيـاة ، والتمذهب بمذاهب التصوف المختلفة •

ونعود الى عام الحنين ، لنجد أنه على كثرة ما وقع فى هذا العام من معجزات ، الا أن المعجزة الكبرى كانت بحق هى موضوع زواج الزين •

قال أحدهم : « كلام الحنين ما وقع البحر ، قال له باكر تعرس أحسن بنت فى البلد » ، فرد الآخر : « أى نعم والله • أحسن بنت فى البلد اطلاقا • أى جمال ! أى أدب ! أى حشمة ! » • تلك هى « نعمـة » بنت الحاج ابراهيم ، نعمة التى تهافت عليها كل فتيان البلد ، بل وبعض رجالها ، ولكن احدا لم يستطع أن يحظى بقلبها ، الى أن كان الزين •

ولقد أبدع الطيب صالح فى رسم هذه الشخصية الفريدة النادرة ، وفى تهيئتها تهيئة نفسية وروحية ، حتى يجـد التبرير الفنى الكافى لزواجها من الزين ، فقـد نشأت نعمـة طفلة وقورة ، محـور شخصيتها الشعور بالمسئولية ، تشارك أمها فى أعباء البيت ، وتناقشها فى كل شىء ، وتتحدث الى أبيها حديثا ناضجا جريئا يذهله فى بعض الأحيان •

وليس هذا البعد الشخصى هو أهم الأبعاد فى شخصية نعمة ، فثمة بعد آخر أعمق وأخطر هو البعد الدينى ، فقد أقبلت نعمـة على القرآن تحفظه بنهم ، وتستلذ بتلاوته ، وكانت تعجبهـا آيات بعينها تنزل على

قلبها كالخبر السار ، كمـا كانت تحلم بتضحية عظيمة لا تدرى نوعها ، تضحية ضخمة تؤديها فى يوم من الأيام ، فيهـا ذلك الاحساس الغريب الذى تحسه حين تقرأ سورة مريم· ولا يقف الكاتب عند هذين البعدين ·· الشخصى والدينى ، بل يتجاوزهما الى البعد الثالث ، أو ما يمكن تسميته بالبعد الميتافيزيقى ، فقد كانت نعمــة حين تفرغ الى نفسها ، وتخطر على ذهنها خواطـــر الزواج ، تحس أن الزواج سيجيئها من حيث لا تدرى كما يقع قضاء الله على عباده ، « كما ينبت القمح ويهطل المطر وتتبدل الفصول ، كذلك سيكون زواجها ، قسمة قسمها الله فى لوح محفوظ ، قبــل أن تولد ، وقبــل أن يجرى النيـــل ، وقبــل أن يخلق الله الأرض وما عليها » ·

لهذا كله أو مع هذا كله ، لم يرتسم فى ذهن نعمة صورة محددة عن فتى أحلامها ، فقد كبرت وكبر معها حب فياض ستسبغه يوما على رجل ما ، قد يكون الرجل متزوجا له أبناء ، يتزوجها على زوجته الأولى ، قد يكون شابا وسيما متعلمـا ، أو مزارعا من عامة أهـــل البلد ، مشقق الكفين والرجلين ، من كثرة ما خاض فى الوحل ، وضرب بالمعـول ، قد يكون الزين ·· وقد كان ·

لكن كيف حدثت المعجزة ؟

اختلفت الأقاويل ، لكن أرجحها وأكثرها انسجاما مع طبيعة نعمة ، هو الرأى القائل بأنها رأت الحنين فى منامها فقال لها : « عرسى الزين ، المتعرس الزين ما يتندم » · وأصبحت الفتاة فحدثت أباها وأمها ، فأجمعوا على الأمر ، وأعلن حاج ابراهيم النبأ فجأة ، وكأن الناس كانوا يتوقعونه بعد حادث الحنين ·· لم يضحك أحد ولم يسخر ، ولكنهم نظروا الى الزين فاذا هو فى نظرهم أضخم وأكبر وأكثر الغازا · وهكذا انطلقت عقيرة أم الزين بالزغاريد ، وزغرد معها جيرانها وأحباؤها وأهلها وعشيرتها وكل من يتمنى لها الخير ·

وبذلك يكون الكاتب قد استطاع أن يضعنا وجها لوجه أمام ثلاث حقائق ، الزين ونعمة والحنين ، هذه الحقائق الثلاث هى رموز لمعان أبعد مدى ·· هى الانسان ، والطبيعة المرئية ، والفكر السودانى الذى هو فكر صوفى فى جوهره ، أو هو اندفاع الانسان بوساطة الطبيعة للتوحد مع القوى الكونية ، وما وراء القوى الكونية ، وأعنى به الله ·

وبانتهاء رواية « عروس الزين » تنتهى رحلة العودة الى الداخل ··

داخل الذات الافريقية ، وهى الرحلة التى بدأت من حيث انتهت رواية « موسم الهجرة الى الشمال » ، أو رحلة الانطلاق الى الخارج حيث الحضارة الغربية . وبذلك يكون الطيب صالح بروايتيه قد قدم اجابة ما على السؤال الذى يؤرق ضمير المثقف الافريقى بعامة ، وهو موقفه من تلاقى الثقافتين ، أو تلاحم الحضارتين .. حضارته الأصيلة القائمة ، والحضارة الغربية المعاصرة ، أو بعبارة أخرى تراثه القومى التقليدى ، وثقافات العالم من حوله .

صحيح أن اغتراب الكاتب عن وطنه ، وغربته فى لندن ، فضلا عن زواجه من انجليزية ، وعمله بالاذاعة البريطانية ، يشكل انفصاما فى موقفه الشخصى ، وسلوكه الحياتى ، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه من الكتاب والمثقفين الى وصفه بأنه كاتب انجليزى من أصل سودانى ، ولكن الصحيح أيضا أنها القشور التى نرجو ألا تمس اللباب ، والأعراض التى كم نتمنى ألا تصيب الجوهر ، حتى يعود الطيب صالح نباتا سودانيا أصيلا ، وحتى يتكامل فكرا وسلوكا ، ويتجانس فنا وحياة .

انه اذا كانت الرواية العربية الحديثة قد تجمدت عند كاتبنا الكبير **نجيب محفوظ** ، حتى يكاد يقف وحده فوق سطح الورق عقبة كؤودا فى سبيل تقدم الرواية ، ولو أن تبعة ذلك تقع على عاتق من جاءوا بعده أو من هم حوله أكثر مما تقع على عاتقه هو ، فها هو الطيب صالح يعتلى خشبة المسرح بخطى فسيحة وقدم راسخة ، ليطلع شمسا جديدة مشرقة فى سماء الرواية العربية المعاصرة .

ثلاثية القصة القصيرة

* كل عمل فنى ايمان بخصوبة الذهن البشرى ، والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما ، وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هذا الايمان • والعملية الفنية عملية تكاملية تحتوى فى داخلها على الذات المبدعة وهى الفنان ، والموضوع المبتدع وهو العمل الفنى، فضلا عن البعد المتذوق وهو القارىء •

رحلة طويلة وشاقة تلك التى قطعها **يوسف الشارونى** فى مسيرته الصاعدة نحو التأليف الابداعى فى القصة القصيرة ، فبعد مجموعته الأولى « العشاق الخمسة » ١٩٥٤ ، جاءت مجموعته الثانية « رسالة الى امرأة » ١٩٦٠ ، وبعدهما جاءت مجموعته الجديدة « الزحام » ١٩٧٠ ٠ واذا كان يوسف الشارونى فى مجموعته الأولى قد أعلن عن ميلاد كاتب قصصى موهوب ، يبشر بحصاد فنى وفير ، فقد عبر فى مجموعته الأخرى عن كاتب يجمع بين الموهبة الفنية والقدرة التعبيرية ، ويمزجهما معا بأسلوب فريد متميز ، أما مجموعته الأخيرة فقد توج بها رحلته القصصية ، مؤكدا قدرته على المواكبة والاستمرار ، فارضا نفســه معلما بارزا من معالم الاتجــاه التعبيرى فى القصة العربية القصيرة ٠

واذا كانت المجموعة الأولى بمثــابة حرث الأرض ، وكانت المجموعة الثانية بمثابة بذر البذار ، فالذى لا شك فيه أن المجموعة الثالثة والجديدة هى بمثابة طرح الثمار فى حقل هذا الكاتب القدير ، على أننا لن نستطيع أن نقيم هذه « **الثلاثية** » القصصية تقييما نقديا متكاملا ، بل لن نستطيع أن نقيم نتاج يوسف الشارونى بوجه عام ، مالم نضعه فى تيــــار عصره ، وفى اطار ظروفه الثقافية والمجتمعية على حد سواء ٠

وفى تقديرى أن هذا جميعه لا يتم الا بالعودة الى بواكير القصـــة القصيرة منذ نشأتها الأولى عند جيل الرواد ، ثم تطورها عند زعمــاء المدرسة الحديثة ، ثم تفرعها بعد ذلك الى تيارين رئيسيين : أحدهما هو التيار الواقعى ذو الصوت العالى والطاغى ، والآخر هو التيار التعبيرى بلونه الشاحب وصوته الخفيض ، فبهذا نستطيع أن نفرز بعض ما فى نفوسنا نحن أبناء هذا الجيل ، وبه نستطيع أن نتعرف على بعض القوى المتصــارعة التى أسهمت فى تشكيل ملامح الجيل المــاضى ، وبه أخيرا

نستطيع أن نتفهم بعض الظواهر الفكرية والفنية الطافية فوق سطح مجتمعنا الحاضر ٠

وعلى مشارف هذه الرحلة فى ضمير يوسف الشارونى ، أبادر فأقول ان هـذه « الثلاثية » القصصية أو هـذه المجمـوعات القصصية الثلاث ، ليست كل نتاج هذا الكاتب ، فله الى جوار حصاده الابداعى فى القصة القصيرة ، حصاد آخر فى حقل التأليف النقدى أو الدراسات الادبية ، له كتاب « دراسات أدبية » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراسات فى الأدب العربى المعاصر » ١٩٦٤ ، وكتاب «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة» ١٩٦٧ ، عا أنها ليست الدراسات التى تجعل من كاتبها ناقدا محترفا له مذهب وصاحب اتجاه ، بمقدار ما تجعل منه أديبا منظرا لأدبه ، وناظرا لأدب غيره من خلال رؤاه الذاتية وانطباعه العام ٠ فنقده تنظير لأدبه ، على نحو ما يكون أدبه تطبيقا لنظريته فى النقد ، تماما كما كانت نظرية **العقاد** فى الشعر تنظيرا لأشعاره ، وكما كانت مسرحيـات **بريخت** تطبيقـا لنظريته فى المسرح ٠

وعلى ذلك ، فيوسف الشارونى أديب بالجوهر ناقد بالعرض ، الا أنه على عكس كثير من غيره من الأدباء قد أوتى الوعى الفلسفى الذى جعله يحاول باستمرار أن يفلسف أدبه ويطل عليه من الخارج ، فاذا به يبدى عليه من الملاحظات النقدية ، ويصدر عليه من الأحكام التقويمية ما مكنه فى نهاية الأمر ، وعلى حد قوله ، من أن يستخلص نظرية فى الأسس التى ينبغى أن تقوم عليها دعائم العمل القصصى ٠٠ رواية كان أم قصة قصيرة ٠

ومؤدى نظريته كما استخلصناها من مجمـوعاته القصصية ، وكما شرحهـا فى احـدى مقالات كتـابه « دراسات فى الرواية والقصـة القصيرة » ٠٠ « أن سر نجاح أية قصة هو أن كل عنصر من عناصرها ، كالشخصيات والحركة والأسلوب والموضوع ، بل زمانها ومكانها ، له وظيفته العضـوية بحيث لا يمكن فصـل أحدها عن الآخر ، بل بحيث لا يمكن تغيير عنصر من هذه العناصر الا اذا تغير العمل الفنى كله » ٠

وعلى هذا الأساس ٠٠ أساس الوحدة العضوية للعمل الفنى ، يؤمن أديبنا الناقد بمذهب النقد التكاملى ، أى النقد الذى يتناول العمل الأدبى بالدراسة من أكثر من ناحيـة ٠٠ من نواحيـه الجمالية والاجتمـاعية والنفسية والتاريخية ٠٠ الخ ، وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك ، لأن

العمل النقدى عنـــده كالعمل الفنى كلما كانت له أبعاده الاجتمــاعية والجمالية والنفسية ، كان أشد عمقا وأكثر شمولا ٠

ومن الواضح أن هذه النظرة النقدية أو التنظير النقـدى ، الذى استقاه يوسف الشارونى من مطالعاته فى الكتب والحياة ، يكشف أكثر ما يكشف عن ولائه للمنهج التكاملى ، الذى أرسى **الدكتور يوسف مراد** دعائمه فى فكرنا العربى الحديث ، مشكلا بذلك ملمحا هاما من ملامح فكرنا المعاصر كله ٠ واذا كان تطبيق هذا المنهج قد اختلف من واحـد لآخر تبعا لاختلاف مجالات ، التطبيق ، فمنهم من طبقه فى علم النفس (مصطفى سويف) ، ومنهم من طبقه فى الدراسات الفلسفية (مراد وهبة)، ومن طبقه فى قضايا الفكر (سامى الدروبى) ، ومن طبقه فى الكتابات النقدية (محمود أمين العالم) ، فلا شك أن يوسف الشارونى هو أبرز من أعمل هذا المنهج فى دراساته الأدبية ، وبخاصـــة فى ميدانى الرواية والقصة القصيرة ٠

واذا كانت التــكاملية هى محــاولة التعرف عــلى أسرار النفس البشرية دونما انعزال عن أسسها البيولوجية من ناحية ، ودونما اغفال لجذورها الفسيــولوجية من ناحيــة أخرى ، ودونما تغــافل عن بيئتهــا الاجتماعية من ناحية أخرى ، أعنى أنه اذا كانت التكاملية تعمد الى علم الحياة وعلم النفس وعلم الاجتمــاع ، لكى تستخلص منها جميعــا تلك النظرة الشاملة التى تتعمق جذور النفس الانسانية ، وتتعرف على طبيعتها الدينامية ، وتكشف عن تفاعلها مع بيئتها المحيطة بها ، فهذا بعينه هو ما حاوله يوسف الشارونى فى تناوله للقطع الأدبية باعتبارها شرائح من نفوس أصحابها ، تشى بتلك العملية العضوية المتفاعلة الأبعاد ٠ فكل عمل فنى عند يوسف الشارونى ايمان بخصوبة الذهن البشرى ، والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما ، وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هــذا الايمـــان ٠

وكما أن التكاملية كذلك محاولة للعلاء على كلا الاتجاهين الكبيرين فى الدراسات النفسية ، الاتجاه التحليلى الذى يرتد الى تاريخ النفس البشرية بالكشف عن مجموع الدوافع الغريزية والصراعات المكبوتة ، فضـــلا عن التعبير الشعورى للفــرد فى صراعه مع بيئتــه العـــائلية والاجتمــاعية ، والاتجــاه الجشتلطى الذى يحتجز الحالة الراهنة لخبرة الشعور ، فينظر اليها فى علاقاتها المتداخلة والمتشابكة نظرة ميكانيكية سكونية خالصة ، أقول كمــا أن التكاملية محاولة للعلاء على كلا هذين الاتجــاهين بدمجهما فى مركب منهجى جــديد ، تتكامل فيه الأبعــاد

البيولوجية ، والسيكولوجية والاجتماعية ، كذلك حاول يوسف الشاروني فى تناوله للأعمال الأدبية ألا يكون التناول التفسيرى الذى يقتصر على الكشف عن جوانب العمل الفنى فى علاقاتها المتداخلة من أسلوب وموضوع وشخصيات ، وألا يكون التناول التقييمى الذى يقدم الحكم الجاهز على قيمة العمل الفنى دونما مشاركة من القارىء ، وانما التناول النقدى عند يوسف الشارونى عملية متكاملة تحتوى فى داخلها على الذات المبدعة وهى الفنان ، وعلى الموضوع المبتدع وهو العمل الفنى ، فضلا عن البعد المتذوق وهو القارىء .

وعلى ذلك « فهو منهج يدعو القارىء الى المشاركة الايجابية فى عملية النقد » ، والى أن « يبذل من جانبه مجهودا نقديا لتقييم العمل القصصى فى ضوء ما تكشف له من جوانب » .

ومهما يكن رأينا فى هذا المنهج النقدى الذى يدعو اليه يوسف الشارونى ، أو الذى ينتهجه فى مطالعة العمل الفنى ، فان النتيجة التى نود أو نخلص اليها هنا هى نفسها النتيجة التى خلص اليها يوسف الشارونى نفسه ، والتى قالها لنا بدلا من أن نقولها نحن له ، فهو يقول: « ولست أزعم أنى ناقد ... اللهم الا اذا فهمنا النقد بأوسع معانيه ، وهو تذوق العمل الأدبى ، والاستجابة له بطريقة ايجابية لتعريف الآخرين به ، وبنواحى الضعف والقوة فيه » .

ومن واقع هذه النظرة أو هذا الاتجاه تناول يوسف الشارونى « بالنقد » عدة أعمال لعدد من الأدباء فى طليعتهم نجيب محفوظ ، ويحيى حقى ، وزكى نجيب محمود ، وسهيل ادريس ، وفتحى غانم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ولطيفة الزيات . ثم عاد فتناول المحاولات القصصية الأولى لأصحابها ، حرصا منه على الكشف عن اتجاه الكاتب أكثر من حرصه على متابعة تطوره ، من هؤلاء الكتاب فاروق منيب ، وادوار الخراط ، وشوقى عبد الحكيم ، وعبد القادر حميدة ، ومحمود دياب ، وصبرى موسى ، وعلاء الديب . وأخيرا تكلم يوسف الشارونى « الناقد » عن يوسف الشارونى « الأديب » فى مجموعتيه القصصيتين : « العشاق الخمسة » و « رسالة الى امرأة » .

وهنا نترك الناقد لنلتقى بالأديب ، وأبادر فأقول انه على الرغم من قلة انتاج يوسف الشارونى الأدبى بالقياس الى دراساته الأدبية ، فقد استطاع هذا الأديب بهاتين المجموعتين ، فضلا عن مجموعته الثالثة والجديدة « الزحام » أن يشق لنفسه طريقا فريدا ، وأن يختار لأدبه

أسلوبا متميزا وأن يصبح بحق فى طليعة كتاب القصة القصيرة فى مصر ، ان لم أقل معلما بارزا من معالم هـذا الفن المستحدث فى أدبنا العربى الحـديث ٠

ولكى نضع يوسف الشارونى فى تيار عصره ، وفى ظروفه البيئية والمجتمعية ، كاشفين عن السببية المتبادلة بينه وبين الواقع من حوله ٠ نعود الى بواكير القصة القصيرة كما تخلقت عند جيل الرواد ، وكمـا تفرعت بعد ذلك الى تيارين كبيرين جاء كل منهما من نبع ليصب فى واد ٠ فالقصـة القصـيرة وان نبتت على ضفاف واقعنـا العربى الحديث والمعاصر ، بسيطة وليدة كأى نبات جديد ، وبالتحديد منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما ظهرت الصحافة وانتشرت على نطاق واسع ، وكان لها أكبر الأثر فى نشأة القصة القصيرة ، الا أنها رغم بساطتها وسذاجتها ، اذ كانت من حيث المضمون منبرا للوعظ والارشاد وكانت من حيث الشكل خطابية النبرة ، مهزوزة الصورة ، ضعيفة الاحكام الفنى ، كانت تعبيرا عن الثورة الوطنية الكبرى ، ثورة ١٩١٩ ، وتصويرا لما يعانيه المجتمع المصرى من قلقلة اجتماعية وتشتت سياسى وبلبال فكرى ٠ وهو ما نجد ارهاصاته الأولى عند **محمود تيمور** الذى يعد بحق الرائد الأول لهـذا الفن ، ومن بعده عند **يحيى حقى** الذى يعد هو الآخر ، آخر من بقى من جيل الريادة ، وبالذات من المدرسة الحديثة فى كتابة القصة القصيرة ٠

على أن القصـة القصيرة سرعان ما خطت خطوات فسيحة فى طريق التطور ، كان يزداد فيها حظها من الفن كلما ازداد تعمقها للواقع ، وكلما اقتربت أكثر وأعمق من حركة هذا الواقع ٠ الى أن كانت الثورة الاجتماعية الكبرى ، ثورة ١٩٥٢ ، فاذا بالقصة القصيرة تعكس التغيير الجذرى العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى ، واذا بهذا الفن يبلغ ذروته عند **يوسف ادريس** الذى تبلور على يديه هذا الفن شكلا ومضـمونا ، وتعبيرا عن واقعنا الاجتماعى ، وتأصيلا له فى وجداننا الحديث ٠

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف الواقعى كان الاتجاه التعبيرى فى القصة القصيرة ، تعبيرا عن فريق المثقفين الذين لا ينتمون الى الواقع الاجتماعى بمقـدار ما ينتمون الى روح العصر ، ولا يصدرون عن تجاربهم البيئية والمعاشية بمقدار ما يصدرون عن ثقافتهم العامة ، ولا يتأثرون بالأدب السوفيتى الحديث كتعبير عن الواقعية والاشتراكية وكتبشير ببناء المجتمع الجديد ، بمقدار ما يتأثرون بالحضارة الفنية فى الغرب ، وبخاصة

الاتجاهات التجريبية الجديدة ، التى شهدها جيل الأربعينات فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

واذا كان الاتجاه الواقعى يعتمد أكثر ما يعتمد على معطيات الواقع الخارجى ، والتأثر المباشر بالمجتمع ، ورؤية التجربة الفنية من جوانبها الموضوعية بمعزل عن شخص الأديب أو ذات الفنان ، فان الاتجاه التعبيرى بخلاف ذلك يعتمد أساسا على ما تضيفه الذات المبدعة الى تجربة الخلق الفنى ، بل وعلى احالة الواقع الخارجى الى ذات الفنان ، بحيث يرى القارىء التجربة التى يعبر عنها الأديب من خلال عينى الأديب ، ويحكم على الأشياء من خلال حكمه ، ويشعر بالأشخاص تبعا لتيار شعوره ، فالذات لا الموضوع هى المركز أو المحور أو البؤرة التى تدور حولها تجربة الفنان ، وعلى مدى ثراء الذات ثقافيا ووجدانيا يتوقف ثراء التجربة الفنية التى يعبر عنها الأديب ، وعلى مدى قدرة الأديب على احداث الايهام فى نفس قارئه ، يتوقف نجاحه فى اعاشة القارىء داخل تجربته الذاتية الخالصة وكأنه يعيش فى الحقيقة الواقعة .

من هنا كان تعدد التعبيريين رغم توحدهم داخل اتجاه عام ، وكان وضعهم جنبا الى جنب فى مقولة تصنيفية واحدة ، شيئا من قبيل التمييز بينهم ككل ، وبين الواقفين على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى ، وأعنى بهم أصحاب التيار الواقعى . هكذا كان يوسف الشارونى فردا آخر غير عباس أحمد ، وغير ادوار الخراط ، وغير بدر الديب ، وغير فتحى غانم ، وغير كامل زهيرى ، وغير رمسيس يونان ، وغير كامل التلمسانى ، وغير ألبير قصيرى وغيرهم وغيرهم من أبناء هذا التيار « فالحق أنه فى اللحظة التى يجتمعون فيها حول مائدة « التجريب » ، يتفرقون على التو انطلاقا من الفكرة التجريبية ذاتها ، فهى تطمح الى نوع من التفرد الموغل فى الذاتية للدرجة التى يصعب معها تصنيفهم فى خانة واحدة » .

واذا كان مناخنا الحضارى فى الأربعينات وما بعدها ، لم يتح الفرصة عريضة وواسعة أمام الاتجاه التعبيرى ، كى يتحول الى حركة فنية وفكرية شاملة ، فما ذلك الا لأن هذا التيار كان سابقا ومتقدما على ظروفنا الحضارية فى ذلك الحين ، وان كان فى ذات الوقت صدى ومواكبة للتيارات التجريبية الابداعية التى حفلت بها أوربا ما بعد الحرب . كان صدى لكتابات كامى فى الفلسفة ، وبيراندللو فى المسرح ، واليوت فى الشعر ، وسيلونى فى القصة ، فضلا عن أعمال أراجون بول ايلوار وأندريه بريتون ، فهؤلاء جميعا كانوا تجسيدا لأزمة المثقف الأوروبى الذى اختلت

أمامه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل ، فأحس باغترابه عن عالمه من ناحية ، وبمسئوليته عن هذا الاغتراب من ناحية أخرى • وبدلا من أن يسلك طريق المتوائمين الذين يحاولون أن يتآلفوا مع الواقع فى محاولة لاصلاح ما يمكن اصلاحه ، آثروا طريق الرفض والتمرد تخلصا من كل المعنويات القديمة ، وتطلعا نحو ارتياد المجهول ، وأملا فى بناء عوالم جديدة •• جديدة الى أقصى حد •

ومن هنا كانت ثورة هذا التيار على المدنية ، وعلى العقل ، وعلى العلوم ، وعلى الآلة ، وعلى الحضارة الصناعية حين تصهر تحت عجلاتها أشواق الانسان • ومن هنا أيضا كان بحثهم عن عوالم أخرى يعيشونها بوجدان آخر ، ولا يهمهم من تلك العوالم أن تكون عوالم ماضية أو عوالم مستقبلة ، أن تبحث فى حضارة الانكا أو الأرتيك أو الزنوج ، أو تجمع بين عصر الاغريق ، أو العصور الوسطى ، أو حتى عصور ما قبل التاريخ • ومن هنا أخيرا كان رفضهم لكافة الأبنية الذوقية والجمالية القديمة ، وتخليهم المتعمد عن النزعة الطبيعية الكامنة فى الأسلوب الكلاسيكى ، وبحثهم الحثيث عن تعبيرية الأسلوب بوساطة الأنغام الحادة ، والألوان الصارخة ، واللامعقولية ، بقصد احداث متعة الهزة فى الشعور ، والصدمة فى الوجدان •

وأين هذا كله من واقعنا الاجتماعى الذى كان يعانى قلقلة سياسية عنيفة ، وبلبالا فكريا خطيرا ، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة أيضا تسعى للتخلص نهائيا من بقايا «الحريم» ، والخروج الى الواقع الاجتماعى للمساهمة فى تغييره وتطويره ، وباختصار كانت أخلاقياتنا الاجتماعية كلها تمتحن امتحانا جديدا فى أتون ثورة اجتماعية بالغة التأثير •

لهذا كان الاتجاه الواقعى ، لا التعبيرى ، هو الأقدر فى التعبير عن دراما التغيير الاجتماعى التى شهدها مجتمعنا الحديث ، وهو الأبلغ فى التأثير فى الصفوة الكاتبة من أبناء هذا المجتمع ، وهذا ما عبر عنه **نجيب محفوظ** تعبيرا صادقا واعيا بقوله . « عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى اكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف • ولكن التجربة التى أقدمها كانت فى هذا الأسلوب • وقد تبينت بعد ذلك أنه اذا كانت لى أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط • لقد اخترت الأسلوب الواقعى وكانت

هذه جرأة ، وربما جاءت نتيجة تفكير منى ·· وأحسست بأننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد » ·

ومهما يكن من أمر عدم استجابة مناخنا الاجتماعى للاتجاه التعبيرى تلك الاستجابة العميقة والعريضة التى لقيها الاتجاه الواقعى ، فالذى لا شك فيه أن هذا الاتجاه لعب دورا فنيا خطيرا فى تعميق مفهوم القصة القصيرة ، وتنقيتها مما علق بها من شوائب التسجيلية والخطابية والمباشرة · واذا كان أثر هذا الاتجاه لم يبد واضحا فى الصفوة الكاتبة من جيل الوسط ، فان بصمات تأثيره تبدو صارخة على الكثرة الكاتبة من جيل المعاصرة · واذا كان يحيى حقى بحق هو المسئول التاريخى عن هذا الاتجاه وأبوه الشرعى فى قصتنا المصرية القصيرة ، تشهد بذلك مجموعته الباكرة « دماء وطين » وما تلاها بعد ذلك من مجموعات ، فان يوسف الشارونى هو وريثه الشرعى وفتاه الأول بلا جدال ، فقد تبلورت على يدى هذا الكاتب ، أبعاد هذا الاتجاه ، خلقا ونقدا وتذوقا ، وتأصيلا له فى أدبنا العربى الحديث ، ولا تزال فى الآذان ألفاظ مدوية من قصصه الثلاث « الوباء » و « سياحة البطل » و « دفاع منتصف الليل » التى ضمتها مجموعته الأولى ، والتى لا تعد من الناحية الفنية الخالصة معالم بارزة على طريق القصة المصرية القصيرة فحسب ، بل هى علاوة على ذلك ، ومن الناحية التاريخية البحتة ، نقطة تحول فى تاريخ كتابة هذا الفن فى أدبنا العربى الحديث ·

انه بمقدار ما كان يوسف ادريس قمة المد الابداعى فى كتابة القصة الواقعية القصيرة ، كان يوسف الشارونى على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى قمة المد الابداعى فى كتابة القصة التعبيرية القصيرة ، وكأنما شاء تاريخنا الأدبى لهذين « اليوسفين » أن يكونا جناحى القصة القصيرة ، فى الوقت الذى كان يحيى حقى فيه بحق هو قلبها النابض الخفاق ·

وبهذه الياءات الثلاثة : يحيى حقى ويوسف ادريس ويوسف الشارونى يكتمل فى تاريخنا الأدبى ثالوث القصة القصيرة !

وحصاد يوسف الشارونى القصصى أقل بكثير من حصاد غيره من الأدباء ، بل أقل من حصاده فى باب الدراسات الأدبية ، وان كانت دراساته الأدبية نفسها أشبه بالقصة القصيرة ، فكما أنه لم يكتب الرواية الطويلة ، فانه لم يقم بدراسة أدبية مطولة حول موضوع بعينه أو قضية بالذات ، ولعل هذا فى الحالتين راجع الى ميله الشديد للتركيز ، وعنايته

البالغة بمفردات التعبير ، ومعايشته الدائمة لأبطاله على الورق كما لو كان يعايشهم فى واقع الحياة • « لهذا كله فاننى أكتب القصة مرة بعد أخرى ، بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور ، بل انها طالما لم تنشر فاننى أظل أعدل وأبدل فيها ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيـــد منها » • وهذا معناه بعبارة احصائية أنه لم يكتب خلال أكثر من عشرين عاما الا حوالى خمسين قصة قصيرة ، أى بمعدل قصتين أو ثلاث قصص فى كل عام ، ولعـل هذا هو الذى جعله أديبا مقلا ، ولكنه بالتأكيد هو الذى جعله واحدا من الأدباء القلائل •

واذا كان تكنيك يوسف الشارونى شديد التركيز ، متقن الأسلوب محكم الشخصيات الى الحد الذى جعل بعض قصصه تبلغ من التماسك مبلغ الآلية ، وتصل بالترابط الى درجة الصنعة ، فالذى لا شك فيه أنه فى قصصه الروائع استطاع أن يحقق التوازن الكامل بين كافة العناصر ، بين الوحدة الفنية والأداء اللغوى ، بين بنــــاء الشخصية وابراز ملامحها من الداخل والخارج ، بين التقاط الجزئيات الدالة ، والاحتفاظ بالموضوع الرئيسى للقصة • واذا كان مضمون العمل الفنى هو الذى يفرض شكله وكان يوسف الشـــارونى قد بدأ مباشرة بالأساليب المعاصرة فى القصة القصيرة ، فذلك لأنه وعلى حـــد تعبيره كان مشغولا بالتعبير عن أزمة الانسان المعاصر ، وهذا المضمون المعاصر ، هو الذى فرض عليه الشكل الفنى المعاصر •

لهذا فان الباحث فى أدب يوسف الشارونى ، لا يجد فيه ذلك التطور الفنى الملحوظ الذى نجده عند زميله يوسف ادريس ، الذى بدأ بالواقعية الاجتماعية ، ثم انتقل منها الى الواقعية الشاعرية ، الى أن وصـــل أخيرا الى ما يمكن وصفه بالواقعية الجديدة • ومع ذلك فثمة اختلاف كيفى بين قصص المجموعة الأولى ، والمجموعة الثانية ، والمجموعة الأخـيرة ، وهو الاختلاف الذى ينشأ عن الاهتمام بموضوع معين يفرض شكلا فنيا معينا ، « ولكنه ليس تطورا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة » •

ويمكن القول بوجه عام ان أغلب قصص مجموعة «العشاق الخمسة» تدور حول أزمة الانسان المعاصر ، الانسان فى منتصف القرن العشرين الانسان الذى هدت كيانه الحرب العالمية الثانية ، وتركته يحيا بلا خلاص ويعمل بلا خلاص ، ولا أمل فى الخلاص • انه يقف على أطلال عالم قديم • بلا رؤية واضحة لعالم آخر جديد ، يعيش فى الآن والهنـا دونما تفكير

فى الغد البعيد أو فى أبعد مما تستطيع أن ترى عيناه ٠ أما التكنيك المعبر عن هذه الأزمة فهو عند الشارونى تناول قطاع عرضى فى الحياة ، حيث تتزاحم أحداث العالم فى لحظة زمنية واحدة ، لتعبر عما تزدحم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع ٠

هكذا أخذت قصص المجموعة ذلك الطابع الفنى العام ، الذى أمكن وصفه بالطـابع الميتافيزيقى ٠٠ القيظ ، الطريق ، الوباء ، الهـــذيان . سياحة البطل ، دفاع منتصف الليل ٠ وربما كانت القصة الأخيرة أروع قصص المجموعة على الاطلاق ، وأكثرها دلالة على كاتبها فى تلك الفترة ، ففى هذه القصة أصبح مجرد أن يوجد الانسان جريمة ، وهى جريمة لايملك الا أن ينفيها ، وتهمـة لا يستطيع الا أن يدافع عنها ، والا أدين بتهمـة وجوده ، وصدر عليه الحكم بالحياة ! « سأشهد هؤلاء أمام الناس مكررا أنى ما أردت أن أصبح عظيما ولا زعيما ولا غنيا ، بل كائنا تطمئن أقدامه للخطوة التالية ٠٠ وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى ولكنى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية ٠٠ » ٠

وعندما يصبح الوجود الانسانى موضع اتهام ، ويصبح لزاما على الكائن الحى لمجرد أنه كائن حى أن يواجه المحاكمة ، فان ذلك لا يمكن أن يتم الا فى ظلمة الظلمات ، ولهذا فان صاحب الدفاع يعلنه فى منتصف الليل ، وهذه دلالة اختيار الليل ، ومنتصف الليل بالذات ، زمنا تقع فيه أحداث القصة ! « فغدا سيجلسون لمحاكمتى ، وسيلقون على بالتهمة تلو التهمة ، ولن أدعهم يستمرون ٠٠ سأدافع عن نفسى ، وسأجعلهم يدركون أن شيئا مما فعلوه لم يكن ليفاجأنى ٠٠ سأخبرهم كيف نشأ لدى ذلك شيئا فشيئا وأنا أعبر طرقات هذه المدينة المزدحمة فى طـريقى الى عملى صباحا ، وفى طريقى الى مقهـاى مساء ، وفى طريقى الى منزلى صباحا ومساء »

وكان من الطبيعى بالنسـبة لهذا الموضوع الغريب الذى اختاره الكاتب ، أن يديره فى جو كابوسى ضاغط وكثيف ، وأن يصوره بأنغامه الحادة وألوانه الصارخة ، وأن يجانس بين الوهم والحقيقة ، بين الحـلم والواقع ، بين النوم واليقظة ، بين الكابوس والحيـاة ٠ لهذا بدا العالم الحقيقى الذى يعيش فيه البطل وكأنه عالم غير حقيقى ، وبدا البطل نفسه وكأنما يعيش فى عالم واقعى ولا واقعى فى نفس الآن ٠٠ « لقد أغلقت الآن النافذة ووضعت بينى وبينه حاجزا يمنعه من العمل فى الظلام والتستر فيه ، فاذا كان ثمة من يتبعنى فليطرق الباب وليواجهنى فى نور بيتى ،

وليحدد لى شكله وصونه ومهمته ، فهذا خير من تحركه فى الظلمة خارج بيتى كأنه هاجس شيطانى أعرفه ولا أعرفه ، كأنه قريب جدا منى وبعيد جدا عنى ، كأنه موجود ولا موجود » .

وقد استطاع يوسف الشارونى من خلال تفصيلات دقيقة لأحداث تبدو غير واقعية ، أن يمزق الستار القائم بين العالمين .. الواقعى واللاواقعى وأن يحطم الحاجز الفاصل بين الواقع والرمز ، وأن يفجر مادة الحياة الى طاقة أو شفافية دون ان يفقد هذه المادة كثافتها الظاهرية . واذا كان الرمز بدلالته لا بمعناه ، فان الصور والخطوط والألفاظ هنا أيضا لابد أن تؤخذ بما تعطيه من ذبذبة أثيرية أو شفافية ميتافيزيقية ، أعنى بقدرتها على تصوير الطقس غير المادى الذى يعيشه بطل القصة : « لم أستطع أن أفهم شيئا ، وما كان يمكن لى أن أتذكر أو أفهم .. لقد كنت أحس بكتلتها داخل الورق حين اشتريتها ، وكذلك حين وقفتى أمام الواجهة الزجاجية .. لكن متى بدأت أفقد الاحساس بكتلتها ؟ ليس ثمة سبيل الى معرفة ذلك أبدا ، هذا اللغز مجهول الى الأبد » .

وبمقدار ما استطاع الكاتب أن يحيل مادة الحياة اليومية الى طاقة أثيرية أو شفافية ميتافيزيقية ، استطاع أن يوظف الحركة لتحقيق هذا التحويل باستمرار ، فالحركة فى القصة تهدف الى التعبير عن فزع المطاردة بأحداث متلاحقة .. الطريق ، السيارة ، السينما ، المنزل ، الحمام ، الطابق الأرضى ، كما تهدف الى تصوير الخوف المتبادل بين الراوى ومن يلتقى بهم من أشخاص وأشياء وحيوانات ، وأخيرا تهدف الى تصوير الحرص على الحياة الى الدرجة التى يستوى معها فقدان الحياة ، أليس بطل القصة هو القائل : « وأنا حريص على حياتى بل أنا حريص ألا أصاب بجرح ولا بألم سخيف ، كأن يكون لكلمة مثلا .. ولكنى تساءلت فى هذه اللحظة ما اذا لم يكن حرصى على حياتى بهذه الصورة يفقدنيها » .

ويصل الرمز الى ذروة دلالته فى التعبير ، عندما يعطى الاحساس بفقدان المعنى وفقدان الاتجاه ، فالعبثية تنخر فى نخاع الأشياء حتى تفقدها جدواها ومعناها ، وبفقد الجدوى والمعنى ، يستحيل كل شىء الى يباب . هكذا بعد أن كانت « الليفة » رمزا لخلاص البطل وسعادته ، أصبحت رمزا لتعاسته وبلواه ، وهو اذ يفقدها فى أثناء المطاردة انما يفقد بفقدانها أمله فى الخلاص ، وأمله حتى فى أن يأمل من جديد : « ثم عاد يسألنى : ما الذى كنت تحمله معك مساء اليوم ؟ وأجبته : ليفة مما يغتسل بها الناس فقهقه

قهقهه مدوية ، وسألنى : أين اختفت اذن ؟ أجبته : لقد ضاعت منى أثناء الطريق ·· قال ، اذن فها أنت تعترف ! » ·

وأخيرا لم يبق الا الدفاع ، ولم تبق الا هذه الكلمات ، يدافع بها عن نفسه ·· وفى منتصف الليل ·

ويهبط الكاتب قليلا من سماوات التحليق الميتافيزيقى ، تاركا ما وراء الطبيعة ، الى حيث الطبيعة ، الانسان فى الطبيعة ، الانسان فى علاقته بنفسه وبالآخرين · وهنا نجد أن تعبيريه يوسف الشارونى تأخذ طابعا جديدا تنتقل فيه مما سميناه بالتعبيرية الميتافيزيقية الى ما يمكن تسميته بالتعبيرية الرومانسية ، فهو ينتهز فرصة الانحسار النسبى الذى شهده تيار الواقعية فى مطلع الستينات لكى يطلق لخياله العنان ، ويفسح لوجدانه الطريق · وهو يصف ما تصوره احياء رومانسيا أو بعثا لها من جديد ، فى كتابه « المساء الأخير » الذى صدر فى تلك الفترة بقوله : « وهكذا أضىء الطريق من جديد الى حيث الاحتفاء بنقاوة اللفظ وصفاء التعبير ، ورهافة المعنى وشفافية الأسلوب · عندئذ وجدت أن (مسائى الأخير) قد آب من غربته ، وعثر على صحبته ، وآن لأشلائه المبعثرة ، كأشلاء أوزيريس أن تجمع فى كتيب من جديد » ·

وكأنما الكاتب يتخذ من أسطورة البعث الأولى رمزا لبعث الرومانسية المصرية ، وكأنما أوراقه القديمة أشلاء أوزيريس المبعثرة يجمعها ليتم بعث هذا الاله المصرى الممزق الأشلاء · وفى اتساق مع هذا التصور وفى اثراء وتعميق له ، جاءت المجموعة الثانية ليوسف الشارونى تفجيرا لخواطر الذات ، واطلاقا لسبحات الخيال ، وتعبيرا عن ثورة الخيال على الواقع ، والروح على المادة ، واللاوعى على الوعى ، والحرية على كل ما يعنى القيد أو الحتمية · وهذا هو الوجه الخصب الخلاق فى كل انطلاق رومانسى ، وهو ما نشهده بوضوح فى أغلب قصص هذه المجموعة « رسالة الى امرأة » التى تدور حول احترام الانسان ، وحول توكيد حريته ، وحول الكشف عن طاقاته الدفينة ، وامكانياته الخلاقة الرائعة · وكأنما المطالبة بالحرية الجماعية ، تأكيد فى ذات الوقت للشخصية الفردية ، وقيمة الذات ·

والغالب على قصص هذه المجموعة من ناحية التكنيك الفنى ، هو ما أطلق عليه يحيى حقى فى كتابه « خطوات فى النقد » اسم « القصة ذات البعدين » ، أى أن يكون للقصة الواحدة مظهران أحدهما معنوى

والآخر مادى يعمل عمل الرمز ، أو عالمان أحدهما باطنى والآخر خارجى يعمل عمل المثال · ففى قصة « الرجل والمزرعة » نرى التداخل قائما بين واقعين أحدهما يرمز للآخر ، فالمزرعة فى حياة « بدوى أفندى » حقيقة لكنها فى الوقت نفسه رمز لزوجته ، ومهنة بدوى أفندى كمزارع لم توضع عبثا بل لها دلالتها الرمزية فى القصة · وباختصار ، فان المرأة والمزرعة فى القصة أشبه بالخطين المتوازيين يكمل كل منهما الآخر دون أن يعارضه أو يلغيه ، لأن الرمز استطاع أن يرتفع الى مستوى الواقع ·

« ولم يكن بدوى أفندى عريسا جديدا ، ولا زوجته الست منيرة عروسا جديدة ، فقد مضت على زواجهما سبع سنوات طوال ، مقفرة من البنين والبنات ، كانا يحسان خلالها أن زواجهما كأرض بلا سماد أو كشجرة بلا ثمر » ·

واذا كان الكاتب قد اتخذ من مشكلة النسل أو عدم الانجاب محورا يدور حوله ، فليست هذه المشكلة مقصودة لذاتها ، والا كان مجالها البحث الاجتماعى لا التعبير الفنى ، وانما الكاتب يتخذها اطارا يبرز من خلال هدف القصة ، وهو الكشف عن أهمية الانسان واحترامه ، وكيف أن عدم وجود طفل يزعج شخصين كل هذا الازعاج ، ويجعلهما يلجآن الى وسائل علمية تارة ، وخرافية تارة أخرى من أجل الحصول على هذا الطفل ·

« وفكر بدوى أفندى لحظة فى اقتراح عرضه عليه أحد الأطباء ، لماذا لا يلجأ الى التلقيح الصناعى لزوجته ؟ ورفض بدوى أفندى الفكرة من أساسها ، بل انه استنكرها حتى أحس الطبيب بالخجل بالرغم من انه أدلى باقتراحه بلطف وبطريقة غير مباشرة · كان يريد ابنه هو ، نبتا ينبت من فروعه ، كان يريد أن يتمتع بملامحه وهى تنمو بنمو الطفل ·· يريده أن يكون ضخما نشيطا ذكيا مثل أبيه ، انه لا يريد أن يستورد البذور ·· يريد أن يفلح مزرعته والا فلتبق مقفرة جرداء » ·

وقد استطاع الكاتب أن يحقق للقصة وحدتها الفنية عن طريق الزمن ، لا الزمن فى ذاته من حيث هو معنى مطلق أو شىء فى ذاته ، ولكن من خلال بعدى الماضى والحاضر ، فأحداث القصة تقع ما بين ذهاب بدوى أفندى فى طلب الطبيب ، حتى اللحظة التى تلد فيها زوجته ، وفى هذه اللحظة أمكن للكاتب أن يعود الى بعد الزمن الماضى ليكشف من خلاله عن

مقومات هذا الموقف ، مع العودة الى بعد الزمن الحاضر من حين لآخر ، حتى لا تضيع خطوط القصة ·

« واحتسيا فنجانى قهوة مرة أخرى ، وظهر القمر هلالا رقيقا فى الشرق ، وبدأ نور الفجر ونسيمه ينتشران ، والطبيب يطمئن بدوى أفندى على زوجته ، ثم دخل ليشرف على سير الأمور · وقبل أن تبزغ الشمس بدقائق ـ وفى منتصف السـابعة صباحا ـ سمع بدوى أفنـدى بكاء وليده ، فبكى هو أيضا ·· ولكن فى صمت » ·

ان هذا التوازن الكامل بين ما يجرى داخل الذهن وما يحدث على أرض الواقع ، وهذه الاحالة المتبادلة بين بعدى الزمن الماضى والحاضر ، وهذا الانتقال الواعى بين الرجل كمزارع والزوجة كمزرعة ، هذا كله يكشف عن قدرة فنية فائقة على ربط عناصر القصـــة ، واحكام اطارها العام ، رغم ما قد يبدو لنا فى ذلك من دقة تصل الى حد الآلية والصنعة ، وتجىء على حساب التدفق والانطلاق ·

على أنه اذا كان الفن الواقعى أقرب ألوان الفن الى الكثافة المطلقة ، وكان الفن التجريدى أقربها الى الشفافية المطلقة ، فان الفن التعبيرى هو الذى يقف ما بين الاثنين ، مع ميل أكثر الى الفن الأخير · واذا كانت تعبيرية يوسف الشارونى فى مجموعته الأولى قد اكتست بطابع ميتافيزيقى واكتست فى مجموعته الثانية بطابع رومانسى ، فها هى فى مجموعته الأخيرة تقترب من الطابع التجريدى دون أن تكونه بشكل واضح ·

وعندما أتكلم عن هذا الطابع الثالث أو الأخير انما أقصد قصصـا بعينها ، لأن من قصص هـذه المجموعة ما ينتمى فنيـا بل وتاريخيا الى المجموعة الأولى ، ومنها أيضا ما ينتمى لنفس هذين البعدين الى المجموعة الثانية ، بل لا نعدم فى هذه المجموعة قصة لا تنتمى الى أى من المجموعتين الأوليين ، ان لم أقل لا تنتمى الى القصة على الاطلاق ، تلك هى « يوم فى الخريف » التى ألحقها الكاتب فى شبه اعتذار بنهاية المجموعة ، مصدرا اياها بقوله « يوم فى الخريف قد لا تكون قصة ، لكنها من المؤكد ليست مقالا ، وقد ظلت تنزوى بين أوراقى قرابة عشرين عاما تنتظر عبثا أن يضمها كتاب » ·

وعلى ذلك فالاضافة الفنية الحقيقية التى تقدمها هـذه المجموعة ، تكاد تنحصر فى ثلاث قصص قصيرة هى « الزحام » و « لمحات من حياة موجود عبد الموجود » و « نظرية فى الجلدة الفاسدة » ·

واذا كانت العبرة بالكيف لا بالكم ، فقصة « واحدة » من هذه القصص الثلاث تكفى لأن تشكل « مجموعة » بأكملها ان صح هذا التعبير وفى تقديرى أن هذه القصص الثلاث ليست مجرد معالم على طريق القصة العربية القصيرة فى مصر المعاصرة فحسب ، وانما هى والحق يقال من أروع ما كتب فى تاريخ قصتنا العربية القصيرة حتى الآن ٠

ووقفة ولو قصيرة عند واحدة من هذه القصص الثلاث ولتكن « الزحام » نجد فيها مصداقا لهذا الكلام ، فهنا قصة معاصرة بكل ما تنطوى عليه المعاصرة من معنى ، فيها معنى الزحام الذى أصبح سمة من سمات العصر ، وفيها معنى تفتيت الصورة فى الفن الحديث ، وفيها معنى التوتر الدرامى الناشىء عن الصراع بين القوة فى الباطن والنظام فى الخارج ، وفيها معنى التركيب الفنى الذى يعنى بالمعمار الهندسى فى بناء القصة عنايته باضفاء الجو الصوفى على الطقس الفنى العام ٠

والقصة تعتمد فى تركيبها الفنى على ضمير المتكلم أو الراوى ، الذى يقع على جزئيات من حياته اليومية ليجسد الأزمة المعنوية التى يعانيها ، وليجسد من خلالها ملمحا من ملامح العصر ٠ « أنا انسان منضغط ٠ من قبل كنت سمينا ، كان ذلك منذ ثلث قرن ، حين كنت فى سنى مراهقتى، كذلك كان أبى ألف رحمة عليه ، وأمى ظلت تحتفظ بشحمها ولحمها حتى آخر لحظات حياتها ٠ فقد عاشا زهرة حياتهما فى الريف حيث الخلاء والفضاء يتسعان للسمان والنحاف ٠ أما أنا فقد اضطررت ، بين صخب المدينة وزحمتها ، أن أتخلى عن سمنتى حتى أفسح مكانا للآخرين ، وأجد متنفسا لى بينهم » ٠

هـذا هو فتحى عبد الرسول « المحصل والشاعر » من قرية كوم غـرب مركز الواسطى مديرية بنى سـويف ، حيث أمضى طفـولته بين أسيات والده الشيخ ومريديه من المجاذيب ، وغشى حلقات الذكر التى كثيرا ما أقامها الوالد ٠ ولكن ليس بالذكر وحده يعيش الانسان ، لهذا كان لزاما على الوالد أن ينزح الى القاهرة سعيا وراء الرغيف ٠ أما المدينة الكبيرة فقد بهرت الطفل الصغير ، بهرته باتساعها وزحامها حتى لكأنما اجتمع فيها ألف مولد مرة واحدة ٠ وبقدرة خارقة تمكن الوالد ــ ولعلها كرامة من كراماته أن يجد لنفسه عملا ، وأن يجد لأسرته مسكنا ، أما العمل فكان محلا صغيرا للبقالة ، أما السكن فكان غرفة ، غرفة يصفها الكاتب بأنها « طابق نصفه فوق الأرض ، ونصفه تحت الأرض ، نوافذه

ضيقة ذات قضبان كأنها زنزانات ، تصلها بقايا ضوء الشمس ولا تصلها الشمس » .

وماتت أمه ذات يوم ، وتزوج الأب من جـديد ، فتاة صغيرة فى العشرين من سكان الغرف المجاورة ، وحصل على الاعدادية ، وعين محصلا فى شركة الأتوبيس . وفى أوقات الفراغ راح يكتب أغانى الحب العنيف . ومات الأب وبقيت زوجته الصغيرة والجميلة ، وبقى أيضا محل البقالة الصغير الذى أصرت الزوجة على بقائه والعمل فيه بنفسها . كان فتحى رجـلا ، وكانت عواطف أنثى ، وأحس الرجل بالأنثى ذلك الاحسـاس الغريزى الحاد « كان هذا فى أول الليل ، غير أنه حدث فى منتصفه أن وجدت نفسى أرقد حيث كان أبى يرقد . فى تلك الليلة اكتشفت قدميها ، اكتشفت أصابع قدميها ، اكتشفت أظافر أصابع قدميها ، كنا مجنونين رغبة ، ثم غفت فغفوت » .

هذا هو فتحى عبد الرسول « المحصل والشاعر والعاشق » الذى دخل مع زوجة أبيه فى علاقة عاطفية محمومة ، ولكن « سعيد » ابنها كان يحول بينهما باستمرار ، وكثيرا ما دخل معه فى معارك دامية ، كانت عواطف تضطر معها أن تقف الى جوار ابنهـا فى مواجهة ذلك العاشـق الجديد ، حتى انتهى به الأمر الى مستشفى الأمراض العقلية على أثر المعركة الدموية الأخيرة « هجمت عليها ، التفت أصابعى بشعرها ، التصقت به ، تشبثت به ، حاولت أن أرفع وجهها لأقضم أنفها ، فوجئت بطعم الدم . لسانى يلعقه . لمحت ـ من خلال المعركة ـ أنفها الجريح ، غير أنى لم أفلح فى انتزاع قطعة منه ، ولا حتى مجرد قطعة صغيرة . خمشـت وجهى بأظافرها وهى تولول . ضربت رأسها فى حائط الدكان . تجمع الناس ثم تزاحموا كما يتزاحمون فى الأتوبيس ، ضغطونى بينهم . قلت لهم انها لا تريد أن تدفع ثمن تذكرتها ، يجب أن تنزل فى المحطة التالية .. أين تذاكركم ، أنا أعرفكم ، كلكم تحتمون فى الزحمة حتى لا تدفعوا .. لكننى أميز جيدا بين الوجه الذى دفع والقفا الذى لم يدفع » .

هذا هو فتحى عبد الرسول «المحصل والشاعر والعاشق والمجنون» والذى حير الطبيب فى أمره ، وفى كل يوم يقبل الطبيب ومعه ضيف جديد ، فيشير نحوه قائلا : « هذا الرجل المقوس ما يزال ينتظر الاتوبيس، منذ ثلث قرن ما يزال واقفا ينتظر ، وينتظر مكانا له فى الزحمة » .

ولا يملك فتحى عبد الرسول أو الانسان ذو الأربعة أبعاد .. المحصل

والشاعر والعاشق والمجنون ، الا أن يرد على الطبيب ، وكأنما يرد على كل البشر : « مدد يا قطب يا مغيث ، مدد يا حى يا قيوم » ٠

وهكذا نجد أنفسنا فى هذه القصة ازاء تجربة بشرية متكاملة ، أعمق من أن تكون موقفا محـدودا ببعدى الزمان والمكان ، وأثرى من أن تكون لقطة جزئية بعينها ، أو شريحة بشرية بالذات ٠ وكأنما التجربة هنا تتمدد فى حيز طويل وعريض وعميق ، لتشـغل أكثر من مسـتوى من مستويات الحياة الانسانية ، المحصل على المستوى الواقعى ، الشـاعر على المستوى الفنى ، العاشق على المستوى العاطفى ، المجنون على المسـتوى الرمزى ٠

وبعد هذا كله تجىء العبارة الصوفية الأخيرة عميقة وكاشفة وذات دلالة ، أنها كالشهاب الذى يهوى ٠٠ يحترق ولكنه يضىء ، وليس هو الضوء الأبيض الفاقع الذى يسطع على الكائنات ليضىء سطحها الخارجى ، وانما هو الضوء الذى ينبع من جوف الكون ، أو من أغوار النفس لينفث الروح ويهمس بالسر الدفين ٠ وعلى ذلك فان الجنون الذى أصيب به فتحى عبد الرسول ، والذى وضع نهاية لحياته ونهاية للقصة ، لا يمكن أن يكون جنونا بأى معنى من المعـانى المتداولة أو الدارجة ، فهو وان شكل ذروة التجسيد الحيوى لمأساة ذلك الكائن البشرى ، وشكل على الوجـه الآخر ذروة التعبير الفنى عن تراجيديا الانسان المعاصر ، الا أنه فى دلالته البعيدة ومغزاه العميق نوع من الجذب الصوفى حيث الواقع الذى يؤدى الى الحلم ، والحـواس التى تفضى الى القلب ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع ما يكون اللقاء ٠

انه مهما يكن من رأى فى أدب يوسف الشارونى ، فالحقيقة الواضحة فى أدب هذا الأديب أنه أدب جاد وملتزم ، لا الالتزام بمعنـاه الضيق المحدود ، الذى يقتصر على قضية اجتماعية ، وانما الالتزام بمعناه الأرحب أفقا والأبعد مدى ، والذى يحتم أن يكون الأدب ضرورة ملحة من ضرورات النفس البشرية ، فى حـوارها الشـاق العنيف مع لغز الكون فضـلا عن قضايا العصر ٠

فاذا صـح القول أن لا فن بلا انسـان ، وكان القـول صحيحا ان لا انسـان بلا فن ، ففى تقـديرى أن يوسف الشارونى صـورة بسيطة ومتواضعة ، جادة وصادقة ، للفنان والانسان ٠

المرأة وأزمة القصة القصيرة

* ليس يكفي المرأة أن تشعر بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى في ألا أكون حرة : .

لا أدرى ان كان اتفاقا أم مصادفة ، أن انطلقت عصافير العطاء فى سماوات الأدب النسائى ، لتغرد فوق كافة حقول التعبير ·· تنثر الظل وتطرح الثمر · ان المسئولية العصرية الملقاة على عاتق الأديبة العربية الجديدة ، بعد ذلك العام العالمى للمرأة ، هى أن تتخذه تاريخا فاصلا بين عالمين ·· الخروج نهائيا من عالم الحريم ، ومن كل المعنويات القديمة التى تربطها بذلك العالم بما فيه من استقرار ميت ، وتكيف خائف ، وانتماء جبان ، والدخول بلا تحفظات ولا محاذير في عالم الانفتاح ·· انفتاح المرأة الانسان ، لا المرأة المرأة ·· ولا المرأة الرجل ·· على يقظة الحياة فى مجتمعنا ، ويقظة الحقيقة فى عصرنا ، على تحفزنا وتطلعنا وتحركنا نحو واقع أفضل ، ونحو غد أضيق مافيه يتسع لكل أشواق الانسان !

واذا كانت كتابات جيل الريادة فى أدبنا النسائى قد جاءت على خجل واستحياء شديدين ، حتى كادت تنطمس فيها معالم التجربة الفنية ، فتفقد حرارة العبارة وسخونة المعاناة ، لغياب المعاناة الأنثوية مضمونا ، والتعبير الأنثوى أسلوبا ، أو بعبارة أخرى لغيبة الصدق الجوانى فى التعبير ، والجراة البرانية فى التصوير ، هذا اذا استثنينا الرائدة مى زيادة التى شاءت أن تكتوى بلهيب حياتها ، وأن تجعل من أيامها حزمة حطب يابسة ، تلقى بها فى أتون التجربة الأدبية ·

ومن بعدها الشاعرة نازك الملائكة التى استطاعت أن تنعتق من حياء التجربة الذاتية الى حيوية التعبير على الملأ ، متحدية بذلك بقايا المعنويات القديمة التى جمد عليها المجتمع ، ومن بعدها الشاعرة فدوى طوقان التى عبرت بتجربتها الشعرية مخاوف الأنثى ومحاذير المرأة ، وكسحت الألغام المدسوسة فى طريقها نحو التعبير الجرىء عن التجزبة الأكثر جرأة ·

واذا كانت كتابات جيل الوسط فى أدبنا النسائى ، قد ظلت تتبرقع ــ وراء خلفيات الخير والفضيلة ، والعيب والحلال ، غير قادرة على فض بكارة التعبير الأنثوى ، وهتك عرض المحظور التقليدى ، وتكسير الصدفة التى تتشرنق فى محارتها انفعالات المرأة ، اذا استثنينا تلك الكوكبة اللامعة من أديبات هذا الجيل اللائى كان لهن فضل المشاركة فى تمزيق « البراقع » الكثيرة التى تتستر وراءها أديبات هذا العصر • فضلا عن الاسهام الواضح فى رسم خطوط الأدب النسائى الحديث ، مثل الأديبتين الروائيتين كوليت سهيل ولطيفة الزيات ، والأديبتين القصصيتين ليلى بعلبكى و نوال السعداوى فضلا عن الأديبة الرائعة والمروعة معا •• غادة السمان ، والشاعرة الطالعة والمتطلعة جميعا •• ملك عبد العزيز ، فاننا بعد جيل الريادة وجيل الوسط ، نستطيع أن نشهد ميلاد موجة جديدة من أدب الجنس الآخر ، فيما يمكن تسميتهن بجيل المعاصرة ، يحاولن بصدق ومعاناة ، الخروج نهائيا من رحم الأطر التقليدية للتعبير الأنثوى ، وانهاء حالات الولادة المتعسرة التى تتردى فيها « الكلمة ــ المرأة » أو كلمة المرأة ، والوقوف فوق أرض الصراع المشترك ، والاحتراق المزدوج ، استيعابا لتجربة الحياة، واستجابة لايقاع العصر ، حتى تكتمل فى أدبهن المعاناة الأنثوية ، وأنثوية التعبير ! فيصبح أدبهن معادلا لأدب الرجل فى « القيمة » مغايرا له فى « النوعية » !

وأروع ما فى عطاء هذه الموجة الجديدة ، هو تغطيته لاكثر من مجال من مجالات التعبير الأدبى ، من الرواية الى القصيدة الى المسرحية الى القصة القصيرة ، وربما كانت رواية « الفجر لأول مرة » للأديبة الواعدة والصاعدة اقبال بركة فى طليعة هذا العطاء الجديد • وصحيح أنها ليست روايتها الأولى ، فقد سبقتها الى الميلاد روايتها البكر « ولنظل الى الأبد أصدقاء » ، ولكن الصحيح أيضا أن روايتها الثانية هذه « الفجر لأول مرة » أكثر نضوجا وأسرع خطى نحو التكور والاكتمال ، لأن صاحبتها هنا استطاعت أن تخرج من رواية الذات الى رواية الموضوع ، أعنى من التجربة الواحدية البعد التى تسكب فيها ذاتها فوق الورق ، الى التجربة المتعددة الأبعاد ، حيث تتعامد المصائر ، وتتشابك الأقدار ، وتتداخل الرؤى ، ويصبح على الكاتبة لا أن تعبر عن عالمها الداخلى وتجربتها الذاتية ، ولكن عليها أن تصور العالم الخارجى بكل ما يصطرع فيه من تجارب الآخرين !

ففى « الفجر لأول مرة » رواية بانورامية لكيفية العلاقة بين ثلاثة أجيال ، جيل الريادة الذى يمثله الآباء ، والذى وقف نضاله عند الحدود

التربوية • يعانق النظريات المجردة ، وينادى بالمثاليات المطلقة ، ويدعو الى الحرية والعدالة والقانون ، على أن تظل كالاقانيم المقدسة فى طوايا الصدور ، أو الأفكار المعلقة فى أروقة الجامعات ، فهو عاجز عن الخروج بأفكاره الى أرض الصراع والفعل ، الى واقع التجريب والمعاناة ، هكذا كان الدكتور محمد صلاح الدين ، فى الرواية ، شراعا بلا مركب ، أو بوصلة بلا طريق • ثم جيل الوسط الذى لا تكاد تربطه بجيل الريادة • سوى الفكرة والذكرى • فليست بينهما زمالة الطريق ، وليس بينهما ذلك اللقاء الحى ، انه الجيل الضائع الذى ترك على قارعة الطريق ، معذبا بالكتب والأفكار والنضال الكسيح ، يحمل قلما ولكنه لا يحمل سيفا ، ويعجز عن أن يزواج بين الفكرة والقدرة ، أو بين الكلمة والفعل ، لقد أطفأ الأستاذ عبد الصبور فى الرواية مصابيحه بيده ، ولم يوقد مصابيح أخرى جديدة، فراح كأنه طائر العنقاء الذى يحترق فى النار ، ثم ينتفض خلال الرماد • وأخيرا جيل المعاصرة أو جيل الشباب الذى لا يهمه سوى التحقق والفعل• والاندفاع بكل كيانه فى أتون التجربة ، لا يثقل كاهله بأى وراء تاريخى ، ولا يعشى عينيه بأى حلم طوباوى ، كل ما يهمه هو تغيير صورة الحاضر •• تغييرها بأى ثمن !!

انه جيل ما بعد النكسة وما قبل النصر ، الجيل الذى أسكره القهر طوال ست سنوات ، تساقط خلالها ثلج الذل فوق رأسه ، حتى كاد صقيعه يجمد فى عروقه الأمل ، ويحجر فى شرايينه الرغبة فى الخلاص ، فلم يطالب بغير شيء واحد •• الحرب •• الحرب التى تجعل السماء تمطر نارا • وزجاجا مسحوقا ، وأجسادا ممزقة ، تغسل العار ، وتنزل على قلوبهم بردا وسلاما ، وتجعل كل فتى وفتاة تحتفل بعرس الدم فوق أرض الضوء واللهب ، تماما كما شعرت الطالبه منى فى الرواية ، وهى تحتفل برؤية الفجر لأول مرة !!

ورغم بانورامية الرؤيه وتحركها على شاشة واسعة من صراع الأجيال، وغليان الواقع ، الا ان الكاتبة عرفت حقا كيف تكثف الأحداث ، وتوجز العبارات ، وتلخص المواقف ، كل هذا من خلال الايقاع السريع ، واللفظ الطازج ، والفكرة الحادة المدببة ، التى تجعل القارىء يشعر انه أمام حزمة من أعصاب تموج بالضباب واللهب ، باللهاث والاحتراق ، بالثورة والاثارة، وربما كانت تنويعاتها على الجيل الجديد ، من عصـام الصامت فوق خط النار ، وخطيبته مرفت التى توقد بهتافاتها وكلماتها وسلوكها نار الرماد ، وعلى الوجه الآخر مجدى الذى آثر الهروب والفرار الى حيث حلمه الطوباوى

بالثراء والرفاهية فى بلاد بره · ثم منى باستيعابها للتجربة ، وفقدها للموانع ، واستشرافها مثلا أعلى وقيما جديدة ، هذه التنويعات نأت بها عن الوقوع فى هـوة النمطية الروائية ، واقتربت بهـا من أعتاب الواقعية الجـديدة ·

وقد تتساءل عن موت سميحه ·· وليمة الضياع التى طالما غرس عبد الصبور أصابعه فى جسدها الفائر · هل هو موت الخطيئة بالمفهوم التقليدى للرواية ؟ وقد تتساءل أيضا عن لمعى صديق عبد الصبور وزميله فى الدراسة ، والذى أصبح رئيسا له بعد أن دفع الثمن ·· هل هو مجرد مقابلة الأبيض بالأسود أو الفضيلة بالرذيلة ؟ وقد تتساءل أخيرا عن لقاء منى بعبد الصبور فى نهاية الرواية ، هل هى النهاية السعيدة ؟ · وهل كان يمكن لهذين الجيلين أن يلتقيا ·· جيل الافلاس وجيل الخلاص ؟؟ وقد تتساءل بعد هذا كله عن تمسك الكاتبة بفصحى الحوار دون عاميته ، حتى ولو كان ذلك على لسان سميحة الخادم ، ابنة باب الشعرية · هل هذا هو الصدق الفنى أو الصدق الواقعى ؟ غير أن هذه التساؤلات جميعا لا تقلل ...ن هذا العمل الجاد من ناحية ، والجيد من ناحية أخرى ، والجديد من ناحية ثالثة وأخيرة !

وتترك اقبـال بركة بواقعيتها اللاتقليدية التى تحـاول جاهدة أن تقترب بها من الواقعية الجديدة ، لنلتقى بالرومانسـية اللاتقليدية التى تحـاول على الطرف الآخـــر من قوس الطيف الأدبى ، أن تقترب من الرومانسـية الجـديدة ، تلك هى الأديبة القاصة زينب صادق ، صاحبة المجمـوعة القصصية « عنـــدما يقترب الحب » ، وهى بدورها سبق لها الانجاب الأدبى ، عندما أصدرت مجموعتها الأولى « يوم بعد يوم » ولكن مجموعتها الجديدة هى بطاقتها الشخصية اذا كانت الأولى مجرد شـهادة ميـلاد !

وأقول الرومانسية اللاتقليدية لأن الكاتبة فى أغلب قصص هـذه المجموعة تخرج من شرنقة الرومانسية الساذجة أو الحالمة ، التى تستعذب فيها فحيح الألم ، تخرج من هذا كله الى حيث المفهوم الأكثر نضوجا لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة ، وكيف أن ممارسة الحب ليست صلاة كما أنهـا ليست خطيئة ، ولكنها علاقة تبادل وتكامل ، أو هى علاقة علو وعلاء ·· علو الرجـل على الذكر ، وعلو المرأة على الأنثى ، ليصـل الاثنان معـا الى الانسـان !

هكذا سألت احدى شخصياتها ، سألت رجلها وهو يضمها لأخـذ الدفء من صدره « ما هو أجمل شيء في الحياة ؟ فكانت اجابته ببساطة « الحيـاة » !

وهكذا تناولت كل قصص المجموعة موضوع الحب دونما سقوط في هوة الســوقية ، ودونما وقوع في موهة المثـالية ، فاذا كانت علاقة الحب عندنا لا تزال علاقة ذات وجهين ، وجه الحب الشرعي الذي يكاد يخلو من الحب وان احتمى بمثالية زائفه تحيله الى هيكل أجوف خال من المضمون ، ووجه الحب غير الشرعي ، الذي غالبا ما يثير ويستثير ، ولكنه لا ينجو من الســوقية ، فالحب هنا هو الحب العصري الذي لا يحلق في الســحاب ولا يغرق في الوحل ، ولكنه يمشي على الأرض ، فالمرأة هنا أكثر من امرأة، أو هي المرأة التي تعرف كيف تستعمل رأسها دون أن تعطل أنوثتهـا ، أو كيف تقنع وتمتع رجلهـا في آن واحد ! أليس هذا هو ما نخرج به من قصـص « ٢ + ٢ » و « العودة الى التوازن » و « ثلاثة وجوه لرجل » ؟؟

على أن أهم ما نخرج به من هذه القصص وقصص أخرى مثل « أيام البطولة » و « صمت وسط ضجيج العالم » و « أجمل ما يأتي في الحياة » هو أن الحب بهذا المعنى ليس نقيضـا للثورة ، وليس هروبا من المسئولية ، وليس يتعارض مع الجدية في مواجهة قضايا الحياة ، ولكنه وقود حي لهذا كله !

ومن هنا نجد أن بطلات زينب صادق بطلات جديدات ، أو هن بطلات عصريات ، بطلات لا تعرفن الاعتذار ولا تعترفن به . أو كما يقول عنوان احدى قصصها « وهل تعتـــذر البطلة » ! فالبطلة ترفض تلك الماسوشية اللعينة التي تشعر بها المرأة العربية باستمرار ، والتي تشعر معها انها مطالبة بالاعتذار عن ذنب لم ترتكبه وكأنها في كل لحظة وفي كل كلمة وفي كل موقف موضوعة في قفص اتهام .

أن ماسوشية المرأة تجـاه نفسها ، لا تقل سوءا عن الموقف الآخر ، وأعني به سادية الرجل في نظرته الى المرأة ، بل ربما كان موقف المرأة أشد سوءا ، لأن الدفاع عن خطيئة غير مرتكبة ، هو في حد ذاته خطيئة .. خطيئة في حق احترام الذات !!

وليس معنى هذا أن امرأة زينب صادق ، امرأة لا تخطيء ، أو امرأة فوق الأخطاء ، فهي كالرجل تماما معرضة للخطأ ، ولكن لأنها أصـــبحت

عصرية فهي ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة ، وفيها نقص ولكنه ليس نقيصة ، هذا اذا استعرنا تعبير أرسطو !

على أننا قد نلاحظ على قصص هذه المجموعة ، أن كاتبتها تلتزم أسلوب القصة القصيرة .. القصيرة ، لا القصة القصيرة الطويلة ، ولا القصة القصيرة جدا ، وقد نعيب على بعض قصص هذه المجموعة الطابع « الأوتشركى » الذى تنجرف اليه الكاتبة بحكم عملها الصحفى ، والذى يغلب عليه التحقيق الصحفى ، أو الصورة الغريبة ، أو اللقطة الساخنة ، فضلا عن عبارات الحكمة أو الارشاد أو الاعلام ، مما يهوى بفنية العمل الى اعتيادية الصحافة دون أن يرتفع به الى مستوى الأدب غير التوجيهى أو الفن غير الاعلامى !

وبعد هاتين الأديبتين ، أو بالأحرى بعيدا عن الواقعية اللاتقليدية والرومانسية اللاتقليدية، تجىء هذه الأديبة الشابة سكينة فؤاد ، بمجموعتها الأولى « محاكمة السيدة س » لتطرق بعنف أبواب الموجة الجديدة فى كتابة القصة القصيرة ، وصحيح أنه لا وجه للمقارنة بينها وبين واحدة من كاتبات هذه الموجة الجديدة كناتالى ساروت مثلا ، التى تتحدى بقصصها « انتماءات » « مارترو » « صورة مجهولة » وغيرها ، فن كتابة القصة ، حيث الحبكة تكاد تكون معدومة ، والموضوع لا يتكون من خوادث تتابع فى الزمن ، بل من أشياء قليلة تافهة تقع فى آن واحد ، والألفاظ والكلمات تفقد ترابطها المنطقى لتعبر عن أفكار غير مترابطة أصلا ، وذلك كله لكى تعبر عن « لاشىء » أو عن « اللاشىء » .. بعد أن شدت الأوتار الى أقصى درجة ، فانعدم اللحن ، وماتت النغمة ، ودوت صرخة حادة ، بل صرخة صامتة من شدة حدتها .. صرخة استفهام ؟!

صحيح أنه لا وجه للمقارنة بين هذه الموجة الجديدة وبين كاتبتنا الجديدة ، ولكن الصحيح في ذات الوقت هو أن هذه الكاتبة الجديدة استطاعت حقا أن تأتى بجديد سواء فى موضوعها ، أو فى حبكتها ، أو فى أسلوبها اللغوى ، ومن يطالع قصصها « زمن الهجرة تحت الجلد » و « وجاء جبريل قبل موعده » ، و « فينوس ينمو لها ذراعان » و « هى .. انسان بلا جنس » يشعر على الفور أنه أمام موهبة جادة وجديدة .. تتميز أكثر ما تتميز بالأرق فى الفكرة ، والألق فى العبارة .. أسمعها تقول « تبدلت الطبيعة .. طالت أعمارهن ولكن بقى ضعفهن .. كل الضعف القادم من خارج الرحم حيث لا ظلام دافىء ، ولا حبات لبن تتفجر بشرى بالحياة ،

ولا ندى يلقم ، ولا صدر للنوم عليه ، ولا حبل سرى يربط شيئا بشىء »
وأسمعها تفكر :

« هى على استعداد أن تناقش كل شىء الا منطق رجل وامرأة ٠٠ الاثنان أمام الخطأ والصواب انسان ، المبادىء لا تختلف باختلاف تفاصيل الجنس ، وهى يوم رفضت أكثر من دعوة للحب لم يكن لأنها امرأة ، ولكن لأنها انسان اختار مبدأ ، ورفض أن يغدر بشركة حب مع انســان آخر ، لم تتردد لأنها امرأة ٠٠ وماذا يعنى الرجل ٠٠ لم ترفض الحب لأنها تخاف ٠٠ لو كان الخوف لأحبت وذابت حبا فى الرجل الآخر ٠٠ رفضت لأنها انسان يرتبط بانسان » ٠

على أنه ليس أرق الفكرة وألق العبارة وحدهما كل مميزات هــذه الكاتبة ، صحيح أن عبارتها تتميز بالتوتر والارتعاش ، وسطورها تصرخ بالرفض والاحتجاج ، وكلماتها تحترق فوق جمر من لهب ، وصحيح أن أفكــارها تعانى زخم الواقع ، وتشى باصــطكاك الأشــخاص ، وتعبر عن المجتمع المتوتر فوق ذبذبات الحياة ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن البناء الفنى فى قصصها لا يخلو من جديد ٠٠ فالقصة فى مراحلها الأولى ولتكن مثلا قصــة « محاكمــة الســيدة س » التى تحمل عنوان المجموعة ، تبدأ غامضة المعالم ، كأنها بقع لونية متناثرة ، ثم تتكرر لمسات الكاتبة فيبدأ الشــكل العكسى يتضــح تدريجيا ، ثم يزداد وضوحا كلما ازداد تعانق الخطوط والألوان ، وتصارع الحدث والأشــخاص ، واصــطكاك الأشــياء بالألفاظ ، وتسرى العصارة الفنية من عصب البقعة البداية الى أعصــاب باقى البقع المجاورة فينبعث من القصــة كلها جو متحرك ٠٠ من الألفاظ والعبارات أسلوبا ، ومن الأضواء والظلال تكنيكا ، ومن الألم والمعاناة على مستوى المضمون !

وتذوق القصة عند سكينة فؤاد لا يتم جزءا جزءا وان كان يتم على مراحل ففى قصة « هى انسان بلا جنس » أنضج قصص المجموعة وأكثرها جرأة ، يجىء الانتقال من كل غامض الى كل أكثر وضوحا ، ولا تكتسب الأجزاء تكاملها الفنى الا بفضــل اندماجها فى الكل فيقوم بينها حوار ، يبدأ همسا وفحيحا ، ثم يعلو توترا وصراخا ، ثم يهبط فجأة لأن الحدث أصيب بمرض العصر ، بالسكتة القلبية أو الذبحة الصدرية ، ولكن هذا لا يحدث الا بعد أن يكون الحدث قد وصــل الى درجة التشــبع ، ويكون المتذوق قد وصل الى قمة الاشباع ٠

على أن هذا التكنيك القصصى لا يخلو من خطورة وله محاذيره التى لم تنج الكاتبة من الوقوع فيها ، ٠٠ بحيث تترهل أجزاء من القصة وتوحى بالفضفضة أحيانا والنرثرة أحيانا أخرى كما فى قصتى « زمن الهجرة تحت الجلد » و « محاكمة السيدة س » وربما كان تيار الشعور الذى تسبح فيه الكاتبة فيه من التشابه والتجانس ما جعلها تكرر نفس العبارات فى مختلف القصص ، وهو ما كان ينبغى عليها أن تتحاشاه ، وربما كان ايمانها بالحب كقيمة وفعل وليس ككلمة ونغم ، واتخاذها من الحب قانونا تطالب بسيادته حتى ينصلح حال البشر ، قد ارتفع بها الى سماء من المثالية الفكريه ، ولكن « فكرية » سكينة فؤاد لا تزال فكرية جنينية لم تتخلق بعد ، ولم تكتسب ملامحها الواضحة ، ولن يتحقق لها ذلك الا اذا هبطت بهذه الفكرية من سماء المثالية الى أرض الواقعية ومشت بها عبر الأرجل بدلا من أن تحلق بها عبر الأجنحة !!

تلك هى ملامح الموجة الجديدة من أدب الجنس الآخر ، وأنا أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت فى بيروت للأديبة الشابة غادة السمان ، فأهمية هذه المجموعة لا تنحصر فى قيمتها الفنية من حيث هى مرحلة جديدة فى تطور الكاتبة الفنى ، ولكن أهميتها الحقيقية فى أنها موجه فى تيار أكبر هو تيار القصة القصيرة الذى يغمر الأدب النسائى كله ٠

وهذه المجموعة الثالثة لغادة السمان شبيهة بمجموعتيها السابقتين من حيث المضمون أو الفحوى أو القضية بوجه عام ، فمجموعة «ليل الغرباء» مثل مجموعتى « عيناك قدرى » و « لا بحر فى بيروت » تدور حوله ظاهرة الضياع والاغتراب ، ضياع الفتاة البيروتية وغربتها فى عصر حصلت فيه على حريتها كاملة ، لا حريتها السياسية أو الاجتماعية فحسب ، ولكن حريتها الاقتصادية أيضا ، حريتها فى أن تخرج من عملها لتتجه الى بيتها ومعها من تشاء ، امعانا فى تذويب الفوارق بين الجنسين ٠٠ « الليلة ، الآن ، سأدعو شابا ما الى الرقص ، ثم الى العشاء ، وأذهب به الى أفخر مطاعم المدينة ٠٠ واذا أعجبنى فسأرافقه الى غرفته وأبقى معه فترة ما ، ثم أتركه له على المنضدة قبل أن أمضى ورقة نقدية مناسبة ، العلاقات الجديدة ليس فيها رجل وامرأة فيها طرفان ٠٠ أى طرفين » ٠

وتلك هى حرية الفتاة الجديدة ٠٠ حرية « جولييت » عصر الذرة ، حتى أصبحت هذه الحرية نفسها هى المشكلة ، فليس يكفى المرأة أن تشعر

بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت ٠٠ أنا حرة ٠٠ حرة حتى فى ألا أكون حرة !

لكنها سرعان ما تشعر بأن سماء حياتها تمطر ٠٠ تمطر بردا رماديا وسأما ، تمطر ببلادة ودون انقطاع ، تمطر كل يوم أمسية أخرى كئيبة ، تحسها نصلا حادا لسكين ينغرس فى بطنها ببطء وموات ، فتعود لتصرخ من جديد : « أنا قنفذ وقفت أشواكه ، على أن أنتمى الى هذا العالم مادمت عاجزة عن العودة الى القرن التاسع عشر ، « ليلى » سئمت من مضاجعة أشعار « قيس » ، طيلة قرون » ٠

أى أن الحرية التى تريدها المرأة ليست هى حرية التخلص من القيود، ولكنها حرية اختيار القيود ، حرية الانتماء الى مذهب أو عقيدة أو نظام ، حرية الارتباط بشخص أو بشىء أو بموقف ، لأن الحرية بلا انتماء ولا ارتباط هى حرية شكل بلا مضمون حرية اطار بلا فحوى ، حرية لا تستطيعُ أن تخرج من ذاتها لتنال غيرها ، لأنها حرية حبيسة هذه الذات٠واذا بقيت الحرية حبيسة الذات قضت على نفسها وعلى الذات معها، لأنها لا تستطيع أن نجد موضوعها فى الواقع الخارجى ، ولأنه لا يمكن للذات أن تكون موضوعا للذات ، والا تحولت الى حطب أو رماد ٠

لذلك رأينا غادة السمان تصرخ على امتداد قصص هذه المجموعة ، مؤكدة أنها حرة غير مقيدة ٠٠ غير مرتبطة ٠٠ غير منتمية ، ولكنها فى الوقت نفسه تريد أن ترتبط وأن تنتمى وأن تشعر بالمسئولية ٠ فاذا كانت لا تعرف ماذا تريد فلا أقل من أن تعرف مالا تريد ، وهى فى بحثها عن الانتماء تحاول ألا تكون مربوطة بشىء بل مرتبطة بشخص ، برجل ، بانسان : « ما الفرق وأنت ياحازم ، أنت وحدك تثير فى نفسى احساسى بأنوثتى ، ومعك وحدك استحيل امرأة ٠٠ أما الآن فلا جنس لى ، لا جنس لى على الاطلاق » ٠

فالرجل هو الذى يضع فى يدها القيود ٠٠ القيود التى لا ترى ولا تحس ، والتى نطلق عليها اسم الحب ٠ فباسم الحب ترحب المرأة بهذه القيود التى لا ترى ، لأنها تشعر غريزيا وعاطفيا وعلى المستوى الاجتماعى بأن قيود الحب هى أعلى مراحل الحرية ، وأن حريتها الحقيقية لا الوهمية فى أن تكون مرتبطة بحياة الرجل الذى تحبه ، فى أن تكون لأحد أو أن يكون لها أحد ، فى أن يحتفظ بها رجل لأنها فتاة ٠٠ فهى لم تتحرر بعد لأنها لم تحب حتى الآن : « لن أكون لك أبدا الا اذا تأكدت من أنك تحبنى ٠٠

لا أريد أن أجد نفسى ذات يـوم ممددة عـلى أريكتك زنخـة ولزجة كهذه السمكة ‥ شيء واحد يجعلنى أبدا شهية فى طبقك ، أبدا متجددة وعطرة ‥ الحب ٠ » ٠

وتفسير ذلك وجوديا أن الحب لا يعنى فناء الذات فى الغير كما قد نظن لاول وهلة ، وانما هو يعنى افناء الغير فى الذات ، أى أن المرأة لاتذوب حفيفـة فى الرجل ، وانما هى تحيله الى طبيعتهـا ، وتفنيـه فى ذاتها ، وتتصوره دائما على غرارها ٠ فالصورة التى لديها عن رجلها صـورة من ابتكارها هى ، ومن نسج خيالها ٠ ولذلك كانت فكرة الحب من أول نظرة فكرة صحيحة لها تبريرها الوجودى ، فالنظرة الأولى هنا هى فى صحيحها النظرة الأخيرة ، من حيث أن المثل الأعلى لموضوع الحب كان ماثلا من قبل فى ذات المحب ٠

ولكن القيود التى لا ترى ولا تحس كثيرا ما توجع ، وكثيرا ما تؤلم ، لأنهـا لا تخرج أولا عن كونهـا قيودا ، ولا يكف صـاحبها بعد ذلك عن الشعور بالحصر والضيق والاختناق ، فاكتمال الحب من شأنه القضاء على الحب ، وبلوغ السعادة يحمل فى طياته حبوب منع السعادة ٠ فاذا كان الحب حركة مستمرة شرطها التبادل وهدفها اثراء الذات ، فان بلوغ الحب غايته يعنى ابطال الحركة وايقاف التبـادل ومنع ثراء الذات ٠ وهـذا هو السـبب حسـب تفسـير بعض الوجوديين فى أن المحب عندما ينجح فى تحصيل موضوع الحب ، يتوقف الحب عن الاستمرار ، سواء أكان ذلك فى صورة زواج أم فى أية صـورة أخرى ٠ وهو السـبب أيضـا عند هؤلاء الوجوديين فى أن كبار الكتاب والأدباء يحرصـون دائما على ابقاء دائرة التوتر العاطفى مفتوحة ، تطويرا لأحداث القصة ، وتأكيدا لحركة الصراع، والا توقفت حوادث القصة بالضرورة ٠

وهكذا نرى غادتنا الأديبـة يهمها البحث عن الحب أكثر مما يهمها تحصـيل موضـوع الحب ، ويهمها الجرى وراء السعادة أكثر مما يهمها بلوغ هـذه السـعادة ٠ وهـذه المفـارقة الوجودية التى فيهـا من التوتر والانفعال بمقدار ما فيها من الخصـوبة والثراء ، انما تجيء خصـوبتها لحساب الفن ، ويجيء توترها على حسـاب حياة الفنان ٠ وفى هذا المدار البيضاوى ذى القطبين تدور قصص « ليل الغرباء » ‥ سـطور ضـائعة لفتاة مثل سطورها ، ضائعة ٠

ولكن تجربة الغربة أو الضياع على الوجه المعنوى ، سرعان ما تتخذ

على الوجه المادى صورة أكثر تحديدا أو تجسيدا هى صورة تجربة العقم ٠٠ وعلى الرغم من أن كاتبتنا ضائعة تحاول أن ترتبط ، غريبة تريد أن تنتمى ، الا أنها عبثا تحاول وعبثا تريد . فكل شىء من حولها عقيم ، عقيم على أكثر من معنى وبأكثر من صورة ٠٠ فالعقم على المستوى البيولوجى نجده فى القصة الأولى « فزاع طيور آخر » والعقم على المستوى الاجتماعى نجده فى القصة الثانية « المواء » ، والعقم على المستوى الروحى نجده فى القصة الثالثة « بقعة ضــوء على مسرح » . وعلى المستوى الأخلاقى نجده فى القصة الرابعة « ليلى والذئب » ، وعلى المستوى الدينى نجده فى القصة الخامسة « يا دمشق » ، ثم نعايش تجربة العقم على المستوى الفلسفى أو الميتافيزيقى فى قصة « أمسية أخرى باردة » ، وأخيرا نعايش هذه التجربة على مستوى الخرافة والأسطورة فى قصتها الأخيرة « خيط الحصى الحمر » ٠

فالعقم فى كل مكان ٠٠ وفى كل اتجاه ٠٠ العقم قد سبل العيون ، والعقم قد غطى الجباه ، وها نحن نراه فى القصة الأولى عقما جنسيا يحيل الكاتبة الى شىء ٠٠ أى شىء ، يزرعها فى قطــار بطىء يخترق صحارى شاسعة ، ركابه لا يعرف بعضهم بعضا ، وكل منهم يتحدث لغة لا يعرفها الآخر ، ولا أحد يدرى الى أين يمضى ولا من أين أتى ٠٠ حتى السماء تمطر بردا رماديا وسأما ٠٠ تمطر ببلادة واستمرار . والقطة تموء مواء فظيعا تتمزق له الأحشاء ، وفزاع الطيــور مغروس هنــاك فى آخر الحــديقة بلا حراك : « انه قاض وفى كل ما يدور ظلم لى ٠٠ ولكنه أيضــا رجل أعمال كبير ٠٠ ربما تسرب ذلك الجزء من شخصيته الى علاقتنا ٠٠ عواطفه تخضع لقانون العرض والطلب ٠٠ ان تجهمت هش لى ، وان صمت أغرقنى بفصاحة مفاجئة ٠٠ ان بدوت راغبــة به استخف بى ، وان أعرضت عنه اشتعل وجدا » ٠ حتى أحكامه القضائية تخضع للصدفة العشوائية ، فهو يدخل الى المحكمة وفى جيبه مجموعة من الأوراق المطوية ، على كل ورقــة كتبت كلمة : مذنب أو برىء ، وبأصابعه العمياء يختار مما فى ظلمة جيبه ، ورقة ما ثم يفتحها ويقرأ فيها مذنب ٠٠ برىء ٠٠ هكذا بلا منطق ولا تبرير ٠

ـ المفروض أنك تمثل عدالة الآلهة ٠٠

ـ اننى أطبقها على طريقتهم ٠٠ حاولى أن تفهمى ٠

ـ هذا الحاد ٠ ما ذنب الآلهة ؟ ٠

ـ انى أقلدهم ، باخلاص ! ٠

ـ وتسلم مصير الناس لعشوائية الصدفة ؟ ٠

ـ الصدفة اله العالم ٠

ـ أنت مجنون ٠

ـ وأنت غبية ٠٠ ما تزال اللعبة تنطلى عليك ٠

ولكن لم لا تكون غبية حقا ، وها هى السماء تمطرها عشوائية ٠٠ زواج بلا حب ٠٠ وحدة بلا أطفال ٠٠ عيشة بلا حياة ٠٠ انها ترسم عشرات اللوحات لعشرات الأطفال ولكن طفلها هى لا يجىء أبدا ! ٠٠ انها ترى خادمتها « تفاحة » تدفع بطنها المنتفخ أمامها فى الردهة فلا تتصور أن داخل الثياب الرثة المحيطة بترهلها طفلا صغيرا ! انها ترى فوق الوسادة قطتها ذات المواء وهى تضعهم دفعة واحدة خمسة أطفال ! « وأنا لا أستطيع بكل ما أمتلكه ، وبكل الرجال الذين يتابعوننى بجوع ، لا أستطيع أن أمتلك شيئا كهذا » ٠

هكذا أبلغها الطبيب الآن ٠٠ حكما قاطعا لا نقض فيه ولا ابرام ٠٠ لماذا ؟ لا هو يدرى ٠٠ ولا أحد يدرى ٠٠ مذنب ٠٠ برىء ٠٠ عاقر ٠٠ تنجب ٠٠ مذنب ٠٠ برىء ٠٠ عاقر ٠٠ تنجب ٠٠ ثم أصابع شيطانية عابثة تلتقط ورقة ما ٠٠٠ ثم يقول الطبيب : آسف ٠٠ عاقر ٠٠

فالمصادفة غير الموضوعية هى قانون الوجود وهى أصل الحياة ٠٠ هكذا شاءت أن تجىء هى ٠٠ وهكذا شاءت ألا يجىء طفلها ٠٠ وهكذا كان لابد لها أن تتعاطى الحياة بعبث وعشوائية ، فتترك أطفالها فى اللوحات جياعا ، تتركهم أجسادا بلا رءوس ، طالما أن الآلهة لا تطلق سراحهم ليتدفقوا من بطنها ومن جوفها الى العالم ٠

ولكن ما ذنب تفاحة ٠٠ الخادم المسكين التى تعانى ألما حادا وتطلق صرخات مدوية ، لتؤمن هى بالحادها ، ولتتخيل أن تفاحة ليست أكثر من حيوان أبله ، وأنها لن تضع الا ماعزا أو كلبا أو فئرانا ٠ ولكن هنا كائن حى يتلوى ويحتاج الى طبيب ليريحه من آلام الوضع ٠٠ فما الذى ستفعله الآن ؟ ٠ انها لا تملك الا أن تخرج ورقة بيضاء تقطعها بعناية الى قسمين ، تكتب على القسم الأول « سأحضر الطبيب » ، وعلى القسم الثانى « لن أحضر الطبيب » وتخلط الورقتين وتضعهما فى داخل جيبها ثم تأخذ واحدة ٠٠ وتقرأ ٠٠ لن أحضر الطبيب ٠ وبهدوء وفتور ترتدى ثيابها ، وتأخذ مفاتيح سيارتها ، وتترك ورقة لزوجها « أنا عند نورا ونيللى ٠٠ سوف نلعب البريدج مع بقية الشلة » ٠

ولكن العقم الذى بدأ فى القصة الأولى عقما بيولوجيا سرعان ما يستحيل فى القصة الثانية عقما اجتماعيا ، فالمرأة لا تزال عاقرا ،

وبيروت لا بحر فيها ، ولندن وجهها معفر بالتراب ، والمواء المتقطع يعود ٠٠ يعود خافتا مخنوقا « انه يشبه أنين امرأة مكتومة الفم ، تغتصب عنوة » ٠

وكمـا كان رد الفعل الطبيعى ضـد العقم البيولوجى هو العبث ، والاحتكام الى المصادفة العشوائية ، فرد الفعل الطبيعى هنا ٠٠ ضد العقم الاجتماعى هو الملل والهروب الى البلد البعيد ٠٠ الى لندن ٠ ولكن لندن لا بحر فيها هى الأخرى ٠٠ انها مدينة رمادية ، رجالها جوف ، ونساؤها غلاظ ، والأشياء فيها تبدو كأحشاء بطن مفتوح « الجدار المقابل لنافذتى مقصـوص من أعلاه ، يطل خلفه شبح مرعب ، اكتشفت فى النهـار أنه شجرة ضخمة ، ودهشت كيف يمكن لشجرة أن تعيش فى وسط هذا الحى فى لندن ، حيث يوحى كل ما حولى بالعقم » ٠

وعبثا تحاول أن تخرج الى الحياة ، أن تجد لها صديقا أو صديقة ، فقد ضاقت بغرفة أخيها الطالب الشرقى ، الذى تحـول واحدا من شباب لندن ، واذا كان هو قد خرج مع صديقته فلم لا تبحث لها هى الأخرى عن صديق ؟ ها هى جارتها « دزدرا » تراقص صـديقها « شارلز » وتنصحها بأن تنتقى شابا من شبان لندن تقضى معه وقتا طيبا ٠ ولكن هذا الجيل الجديد فى لندن يرعبها ، لرجاله شعر طويل ، ونظرات مخنثة لا تطاق ، وهى ٠٠ هى ٠٠ كيف تستطيع أن تحب رجلا لا تعرفه ولا يعرفها ، وكيف تستطيع أن تمنح جسدها قطرات جنس خالية من أية مشاعر « أنا هنا امرأة خرجت للتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت الى مخزن الحب لتشترى علبة معبأة بالجنس تطهوها بسرعة وتلتهمها ، ثم تمسح آثار المائدة ، وينسى ما كان فى أقل من ليلة » ٠

لا ٠٠ لا ٠٠ لتكن ما تكون ٠٠ لتكن امـرأة شرقية مثقلة بتراث القرون ، أو فتاة منطوية تعشق الانفراد ، من أن تتحول الى هـذا المسخ البشرى ، أو تشارك فى هذه التجمعات تحت البشرية ٠ ها هى الآن تحس برغبـة فى أن تصفع شيئا ، أو أن تكسر شيئا ، أو أن تفعل أى شىء ٠ وتختار الفرار من هذا السرداب ٠٠٠ سرداب الحب الطحلبى الى حيث حبيبهـا القـديم ٠٠ حازم ٠٠ حازم الذى كانت تسمعه مواء خافتا متقطعا ، وأصبحت تراه الآن « بقعة ضوء على مسرح » ٠

« حازم ٠٠ حازم أين أنت » » ٠

وكان صدى صوتى حادا ملتاعا ، يثير شفقتى ، ثم احتقارى !

« حازم ٠٠٠ يا حبيبى ! » ٠

والبرد الرمادى تنفضه المصابيح المحتضرة ٠٠

« حازم ٠٠٠ أين أنت ؟ » ٠

والزقاق الطويل ، أتعثر بأحجاره النافرة ٠٠

« حازم ، أين يدك ؟ » ٠

والزقاق الطويل لم أدر كم سيصبح موحشـــا ، اذا لم أجـدك فى انتظارى كعادتك عند الدرج العتيق ٠

« حازم ، غدا العيد ٠٠٠ اقرأ ؟ » ٠

وتحاول أن تسلمه رسالة أبيها التى جاءتها من دمشق ، ولكن لا حازم هناك ولا أحد ، لا لون ، لا هبة ريح ، لا بصيص ذكرى ، لا شىء ٠٠ الوحدة فقط والاحساس العميق بالاغتراب ، وقطرات من الظمأ الروحى تنساب فى طيات جسدها ، فتصرخ باحثة عن الارتواء ٠٠ لقد استحال العقم الاجتماعى الى عقم روحى ، يتخذ صورة الخوف والقشعريرة والحنين الموجع الى أرض الوطن ، حيث الحب الـكبير ٠ ولم لا ٠ وحبيبهـا حازم لا يفكر فى زيارتها ولو مرة واحدة ، بعد أن خرج من السجن ، والتحق بعمله بالسفارة ، وعرف من أخيها أنها هنا فى لندن ٠٠ « أجل ! ان لم تكن رابطة الحب والحياة فمن أجل رابطة الموت ٠ ليلتها سمعنا الصفارة ، التصقنا بالجدار الرطب فى الزقاق العتيق ٠ والقنبلة الموقوتة بين جسدينا تنبض ، ونحن نزداد التصاقا كى لا تسقط الى الأرض ٠ وتزداد اندساسا فى رحم الجدار الرطب اللزج » ٠

كل هذا ولا حازم هنا ٠٠ حتى الاحتفال بالعيد لم يحضره حازم ٠٠ هل هو غاضب ؟ هل هناك وشاية ؟ هل صار مثلهم يدين بلا محاكمة ، وهما اللذان كافحا طويلا كيلا يدان انسان بلا محاكمة ؟ ان مهارته فى الحب لا تبارى ، وكذلك مهارته فى الصمت ، اذن فلتحاول هى أن تتصل به ٠٠ أن تذهب اليه ٠٠ أن تجعله ينطق ولو بكلمة واحدة ٠٠

ـ أنت حازم ؟ أنت ؟

ـ أجل ! أنا ، وكما لم أكن أبدا !

ـ وحازم الذى عرفت !

ـ كان غرا ، مثلك ! ٠

ـ نـعم ،

ـ اكتشف الحقيقة الكبرى !

ـ أين ؟

ـ فى السجن ! ٠

ـ ومدينتنا ، واليفين الذى كنا نعمل من أجله ؟ ٠

ـ ليس فى الحياة حقيقة تستحق أن يموت الانسان لأجلها ٠٠

ـ حازم ٠٠ وحبنا ؟ ٠

ـ حبنا يا مادو ٠٠ انه أحد أغطية الفراش التى نستر بها من أعيننا حقيقة ما يدور بيننا !

وكان آخـر ما رأته وهى تنطلق هاربة ٠٠ عكازه ٠٠ وفقـراته المحطمة ٠٠ وأصابع يده التى بلا أظافر ٠ وفى المطار ٠٠ فى انتظار الطائرة التى تعود بها الى الوطن ، تسمع أنين المطرب يتصاعد من الاسطوانة الدائرة « هجرت مدينتى ٠٠ هجرت شمسى ٠٠ هجرت سمائى الزرقاء ! » وكم من دموع غافلت عيون بعض الغرباء المحروقى البشرة ، الذين هجروا مدينتهم لسبب أو لآخر ٠٠ ولمدنهم شمس وسماء زرقاء ، وليست كهذا الجحيم ! ٠

غير أن الخـوف والقشعريرة الناتجين عن تجـربة العقم الروحى ، سرعان ما يستحيلان هنـا الى نوع من الذعر والفزع ، ينتجان عن تجربة العقم الاخلاقى ٠ فها هو مواء القطة يستحيل الى عواء ذئب ، وصديقتها اللندنية تصبح جمجمة حسناء ، عيناها مغارتان للرعب الداكن ، وفكها الأسفل حوت يلتهم كل حنان ٠

وبلا جدوى تحاول أن تغرق وقتها فى دروس كلية الطب ، حيث تقضى أغلب ساعات النهار ، أو فى سماع الموسيقى التى تنبعث طـوال الليل من مسكنها بالجامعة ، ولا علاقة لها بالعالم الخارجى الا من خـلال سكرتير أمها الذى يبعث لها فى أول كل شهر بالحوالة المالية ، أما أمها فلا تذهب لتراها أو تفرغ لمراسلتها الا مرة فى كل عام ٠٠ فى عيد الميلاد أو فى رأس السنة ٠٠ « أمى مشغولة ٠٠ مشغولة دائما ٠٠ لا أدرى كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتى ، وربما أبقتنى فى جوفها شهرا اضافيا ، ريثما وجدت لى فى زحمة مشاريعها ومواعيدها وقتا ٠٠ ولهذا فأنا مصابة أبدا بضيق خائف من الجدران » ٠

ولا يلبث هـذا الضيق آن يزداد حتى تحسه رعبا ، وتحس معه ان العالم كله ينزف رعبا ، ولا أحد يحميها من هذا الرعب الا جارها فراس ،

ضو وحده بصوته الدافىء الحنون الذى يعيدها فتاة سوية قادرة على النوم كأية فتاة فى شارعها الحزين . ونلمى برقية أمها مع الحوالة النقدية .. لعلها برقية التهنئة بعيـد الميلاد ، وتفتحها لتقرأ « تم الطلاق بينى وبين والدك .. اختارى أحدنا » . ولا تملك الا أن تضحك .. تضحك بأعلى صوت لهذه النكتة الجديدة : « تطلب منى أن أختار أحدهما ! خمسة عشر عاما وأنا وحيدة أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار . خمسة عشر عاما من جحيم الى جحيم وأنا دوما النعجة السوداء الشاردة .. خمسة عشر عاما وليلى فى الغـابة بحثا عن الذئب كى يؤنس وحدتها .. خمسة عشر عاما وأينما حللت الشريرة الشرسة . أن أختار أحدهما ! . كأن لى أحدهما كى أختار » .

ولا تملك الا أن تلقى بالبرقية تاركة مسكنها بالجامعة لتتجه الى أقرب محل تشـترى منه كعكة عيـد الميلاد .. الكعكة التى ستقدمها لا لنفسها ولكن لجمجمتها الحسناء ، بعد أن قررت الاحتفال بعيد ميلاد الجمجمة .. « يا جمجمتى الحسناء .. لو كنت دافئة فقط » . ولكن جمجمتهـا لا هى دافئة ولا هى ممن يتكلم أو يرد على الكلام..اذن فلتبك..لتبك بمرارة ولكن بلا صوت ولا دموع .. ولتجر فى الغابة باحثة عن الدفء .. باحثة عن النشوة .. باحثـة عن الانسحاق . وأخيرا تتكوم ليلى فى صـدر فراس .. فى صدر ذئبها الحنون ! وتقوم ليلى من تحت صدر الذئب ، يملؤها احساس باللاشىء ، لتعود الى مسكنها فى بيت الغرباء ، لا أحـد مستيقظ الا قطها الكبير « مدجج » الذى تستقبله بهذه الكلمات :

ـ مدجج .. هل أمك أيضا سيدة مجتمع كبيرة ! .

ـ مدجج .. هل تستطيع الصلاة ! .

وهذا شىء طبيعى بالنسبة لفتاة فقدت يقينها فى كل شىء .. فى الحب .. وفى المجتمع .. وفى الزواج .. وفى الأخلاق . وها هى الآن تلجأ الى الصلاة ، فهل تجد فى الايمان يقينا آخر جديدا ؟ هذا هو السؤال الذى تجيب عليه الكاتبة بقصتها الخامسة « يا دمشق » حيث تتجلى تجربة العقم الدينى كمـا تجلت تجربة العقم فى غير الدين من مجالات ، فبطل قصتها « حسان » وطنى مخلص ومناضل ثورى ، يحب مدينته ويضحى من أجلها ، ويحب ماضيه بكل ما يحتويه من تراث .. أمه التى توصيه ألا يأكل لحم الخنزير وأن يصلى الصبح قبل أن ينام ، وأبوه الذى يعود من صلاة الجمعة بعد أن يؤذن فى المئذنة التى كان جده يؤدى فيها الآذان ،

ودمشق التى تنـام فى صدر رمضان كأنها أدت كل ما عليها من جزية الحياة • « يا دمشق •• يا نبع قاسيون ويا كنزه •• ويا ليلك الوديع •• والوجـــوه الراضية المطمئنة ، تلتف الآن مترابطة سعيدة حـول مائدة السحور » •

ولكنه يضطر الى السفر •• الى لندن ، تاركا وراءه دمشق بكل ما فيها من يقين •• أبوه وأمه وسوسن التى تمثل فيها يقين الحب كأروع ما يكون اليقين • ولكنه فى لندن يلتقى بناس غير العالم •• ونساء يختلفن عن سوسن كل الاختلاف •• انهم هنا لا يعرفون شيئا اسمه رمضـــان ، ولم يسمعوا قط آذان المؤذن ، حتى القمر لم يعد أسطورة ، بل أصبح موقعا استراتيجيا يتسابقون لابتلاعه • لقد صدم فى يقينه ، وليس أمامه الآن الا أن ينتمى الى هذا العالم الذى تهاجم الأمواج شطآنه بقسوة ، كأنها أسنان التمساح • وها هو الغريب يجوب المدينة الغريبة كأنه صائد أسماك نهم لا يشبع ، لقد صدم فى أكثر يقينه ولم يتبق له الآن الا الجزء المتبقى من هذا اليقين •• سوسن •• التى تركها فى دمشق ، ويراهن الآن على عودتها اليه بنوع من المعجزة ، كتلك التى أعادت اسماعيل لأبيه ابراهيم بعد أن افتداه بالذبح العظيم •

ولكنه يخسر الرهان ، ولا تعود اليه سوسن ، بل ولا يعود هو الى سوسن ، فيسقط من بين يديه يقينه الدينى ، ويشعر كالتائه يريد أن يهرب من لا مكان الى لا مكان ، أو كالوحيد فى ساحة معركة انتهت منذ وقت قريب ، ولم يبق حوله الا القتلى ، والدم ، ورائحة الصديد ، وصرخة تنطلق من جوفه :

« أسوارك يا دمشق تعلو ، سوسن تلوح من خلف الأحجار الشفافة، أنا أبتسم للمسلخ ، أنهض الى المنضدة الحجرية المجاورة ، حيث جثة المرأة التى صعقتها الكهرباء التصق بها •• سيولد طفلنا ميتا ؟ » •

وهكذا فقدت الكاتبة يقينها فى الايمان ، وعندما يفقد الانسان يقينه فى المعجزة ، ويكون من قبل قد فقد يقينه فى الحب ، وفى المجتمع ، وفى الزواج ، وفى الأخلاق ، فان المسافة بينه وبين الهاوية تصبح قريبة •• الى أقصى حد ، قريبة بحيث لا يعوق الوصـــول اليها الا محاولة واهية ، يحاول فيها الانسان أن يفلسف الأشياء ، وأن يستبدل هذا العالم بعالم آخر جديد •• عالم من صنعه هو ، عالم يجد فيه يقينه الضائع ، فاذا لم يكن اليقين موجودا فعلينا أن نعمل على ايجاده •

ولكن كيف نعمل على ايجاد اليقين ، وهـذه أمسـية أخرى باردة ؟ ،مسية أخرى باردة ، والكاتبة تحوم بسيارتها كمن يبحث عن اللاشيء ٠٠ عن اللامعنى ٠٠ عن المالايسمى !! شوارع ٠٠ وجوه ٠٠ أضواء ٠٠ نباح ٠٠ أبواق سيارات ٠٠ هذا الزحام ولا أحد ٠٠ هذه الحياة ولا بشر ٠٠ الى أن تلتقى بالانســـان الذى يعريهـا من شرنقة منفـاها ، ويجردها من ثوب الضياع :

ــ وما أنت ؟ هل لديك حقيقة أخرى ٠٠

ــ أجل ٠٠ أنا مثلك ٠٠ انسان متعب وممزق ، طيب وشرير ، قوى وضـعيف ، وفى وخائن كالبشر جميعا ٠٠ انك تظلميننى بتأليهك لى ٠٠ تعذبيننى بطقوسك وعبادتك ، أخشى علينا من جوعك ليقين كبير ٠٠

ما أسـعد الشـقى عندما يلتقى بشقى مثله ، وما أتعس أن يتحول العالم كله الى ملجأ للأشـقياء ٠٠ ولم يكن سـهوا ولا من قبيل الخطأ أن سألته الكاتبة « وما أنت ؟ » بدلا من أن تقول له « ومن أنت ؟ » فهو بالنسبة لها آخر ٠٠ وغريب ٠ وكل « ما » كان أخرا وغريبا فهو بالضرورة «شيء» على الأقل بالنسبة للذات ،ولذلك فان علاقتها به هى علاقة الاتصال اللمسى بالأشياء ، أو الالتزاج الحسى بالأغيار ٠ وعلاقة من هذا القبيل لا يمكن أن ينشأ عنها فعل أو انفعال ٠٠ انها علاقة عقيمة كعلاقة السالب بالسالب ، أو كعلاقة الموجب بالموجب ، ولذلك فهى تسأله «هل لديك حقيقة أخرى٠» دون أن تكون هناك علامة استفهام ، لأنها تعلم قبلا أن سـؤالها لن يكون له جواب ٠

سؤال بلا جواب ٠٠ هذا هو اليقين الفلسفى الوحيد فى عالم لا يقين فيه على الاطلاق ، السؤال وحده هو اليقين ، وكل ما فى الحياة سـؤال بلا جواب ٠٠ الانسان سؤال ٠٠ العالم سؤال ٠٠ الاله سؤال ٠٠ الحياة سؤال ٠٠ السؤال هو نفسه سؤال ! وتلك هى محنة الانسان الجديد ٠٠ الانسان المحاصر بالكثير من الأسئلة حتى تحول هو نفسه لا الى سؤال بل الى علامة استفهام توضع ــ أو لا توضع ــ فى نهاية كل سؤال ٠٠ وهذا هو سـبب الضـياع بل تلك هى قمة الاغتراب ٠٠ « والصـمت والظلمة والبرد ! » ٠

ولا تملك « فاطمـة » بعد رحلـة البحث عن اللاشيء ، الا أن ترتمى فى أحضان كتاب العدم ، وكتابات العدم ٠٠ وعبثا يتناهى اليها صـوت والدها الطيب : « اتركى هذا الكتاب اللعين يافاطمة ٠٠ وتوضئى واقرأى

صفحات من القرآن ، فالله الذى اكتشفناه فى هذا الشرق لا بديل له فى فلسفات الغرب كلها » • ولكن صـوت الايمان كثيرا ما يجىء متأخرا •• فقد التهمت فاطمة الكتاب ، والتهمها تيار العدم ، حتى قامت من فورها الى المكتبة لتبحث عن المزيد :

اليوت يصرخ من دفتى كتابه : أنا انسان الأرض البوار •

كامو يئن : أنا الغريب •

سارتر : أنا الاله •

كافكا : أنا المحكوم سلفا بلا جريمة ، أنا الصرصار •

سقطت اذن الفلسفة ولم تجد شيئا •• وعبثا يحاول الانســان أن يشيد عالما من صنعه ، فالواقع الخارجى ضاغط وكثيف ، ولابد للانسان أن يرتمى على شـطآنه حطـاما أو غير حطـام • والذى يعنينا الآن هو أنه بسقوط الفلسفة ، والاعتراف بقصور العقل ، وفقدان اليقين بقيمة الفكر •• يحدوث هذا كله تسقط المسافة الواهية التى كانت تفصل بين الانسان وبين الهاوية ، ليجد نفســه فجأة فى القــاع ، ليجدها وجهـا لوجه أمام الصرصار •• والصرصار هنا هو الرمز المؤسى لنكسة الانسان ، وارتداده الى عراء الخليقة ، حيث صباح الخلق الأول •

وهكذا ظهرت الأســطورة كما ظهرت المعجزة •• وجهـان (ليقين) واحد ، فكلاهما تفكير غيبى ، وكلاهما يؤمن بشىء خارق للعادة ، يجد فيه الانســان عزاءه وسلواه • وتلك هى الحال الذى انتهت اليها الكاتبة بعد رحلة بحثها فى الليل الطويل •• ليل الغرباء •• الليل الذى يخيم عليه ذلك القرص الأبيض البليد الذى يسمونه •• القمر •

ها هى ذى تدفن أيامها بل وماضيها كله ، تدفنه فى حفل صاخب تعلو فيه الموسـيقى حتى على طلقـات مدافع العيد ، وامعانا فى الاغتراب تجعلها حفلة تنكرية ، الانســان فيها ليس هو الانســان ، وانما هو آخر وغريب بالنسبة الى نفسه فى هذه المرة ، بعد أن كان كذلك بالنسبة الى الآخرين • وهى هنا تختار قنــاع القرصــان دليلا على الفوضى والهمجية والاستخفاف بكل قيمة وبكل مبدأ وبكل نظام • وماذا فى الحفل •• لا شىء غير الثرثرة والغثيان والفرار من كل شىء ، فهم أفراد مقنعون أو متنكرون لا يجدون ما يدعوهم الى الحزن أو الفرح ، أو حتى ما يدعوهم الى التمرد •• انهم كمـا قال لها أحدهم بلا حزن ولا فرح : « ألا تشـــعرين أننـا كالطحالب وحياتنا بلا منى ولا جدوى ؟ » •

وتنتهى الحفلة لتخرج منهــا صــاحبتنا بهذا اليقين الآخر والأخير : « الرجال ماتوا والجيل الجديد « مفسود » ولم يبق الا العجــائز » • وفى الطريق الى بيتها لا تذكر سوى أيام الطفولة ، وسوى عالم الأساطير ، وهذه الأسطورة بالذات التى كانت جدتها تحكيها كل مساء ، والتى تقول « ان أطفال الغابة لما ضلوا طريقهم اســتطاعوا العودة مسترشدين بخيط من الحصى خلفته لهم جنية ، تحبهم ولا تنسى وتعرف كل شىء » •

فالعالم الحقيقى اذن هو عالم الجان ، واليقين الحقيقى هــو الخرافة ، والخلاص الحق بيد جنية •• تحب ولا تنسى وتعرف كل شىء ! •

هذه هى غادة السمان فى تعبيرها الصارخ عن قضيتها •• قضــية المرأة ، وتصــويرها الحاد لجيلها •• جيل الضــياع ، واحساسها الملتهب بعصرها •• عصر الغربة والغرابة والاغتراب • وهو كمــا رأينا عالم فقد يقينه بكل شىء ، ولم يعد يجد يقينا على الاطلاق •• فالحرية أصــبحت مشكلة المرأة ، حتى لم تعد تدرى ماذا تفعل بحريتها ، واللاانتماء أصبح مشــكلة هذا الجيل وعبثا يحاول أن ينتمى الى أى شىء ، الى أى مبدأ ، أو أى عقيدة ، أو أى نظام ، والاغراب هو الطابع الغالب على حضـــارة هذا العصر ، حتى سقط العصر نفسه فى هوة سحيقة هى هوة الاغتراب •

ولقد عاشــت الكاتبــة عصرها بكل أبعــاده •• بالطول والعرض والعمق حتى جاء تعبيرها عنه نابضا بكل ما فيه من قلق وتوتر وصراع ، فعباراتها مثل أحاسيســها مرتعشــة وملتهبة أحيانا ، صــارخة وعارية أحيانا أخرى • وأنت تقرأ القصة من مجموعتها فتشعر وكأنك أمام حزمة من أعصاب تســمى فتاة ، فتاة شــفافة نابضــة تمزق ثوبها ليكشف عن عذابات جيل بأسره •• عذابات تراها فى لمعان العيون •• وتحســها فى ارتجافة الأصابع ، وتدركها فى تلهف الشفاة •

وفن غادة الســمان فن صــارخ •• فيه موسيقى الجاز ، وفيه الفن السيريالى ، وفيه مسرح القسوة ، وفيه أدب اللامعقول ، وفيه بعد هذا كله ضياع جيل بأسره ، انه شاهد اثبات على هذا العصر •

والجديد فى « تكنيك » الكــاتبة هو أنها لم تعالج تجربة الغربة أو الاغتراب من زاوية واحدة ، أو فى قصة واحدة ، ولكنها تناولتها من عدة زوايا مختلفة ، ومن أكثر من منظور واحد ، بحيث تشــكل فى مجموعها كافة الجوانب فى هذه التجربة • فكل قصة من قصص هذه المجموعة تكملة

وتطوير للقصة التى قبلها ، وهى فى الوقت نفسه ضوء جديد يلقى على تجربة الغربة ، وظاهرة الضياع · ولذلك كان توفيقا من الكاتبة أنها لم تطلق على مجموعتها اسم قصة من القصص ، ولكنها أطلقت عليها جميعا اسما شاملا هو « ليل الغرباء » ·· ليل أولئك الذين بلا ليل ·· ولا نهار·

والحق أن قصص هذه المجموعة انما هى طرقات على باب الأدب العالمى ·

للمؤلف

(أ) مؤلفـات :

١ ـ حقيقة الفلسفات الاسلامية	دار الكتاب العربى
٢ ـ ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة	الهيئة المصرية العامة للكتاب
٣ ـ المسرح أبو الفنون	دار النهضة العربية
٤ ـ مسرح أو لا مسرح	دار المعارف بمصر
٥ ـ سقوط الأقنعة	دار الشعب
٦ ـ لن يسدل الستار	مكتبة الأنجلو المصرية
٧ ـ الضحك .. فلسفة وفن	دار المعارف بمصر
٨ ـ صرخات في وجه العصر	دار المعارف بمصر
٩ ـ مصطفى محمود شاهد على عصر	دار المعارف بمصر
١٠ ـ جيل وراء جيل	المركز الثقافى الجامعى
١١ ـ تياترو .. فى النقد المسرحى	(تحت الطبع)

(ب) مترجمـــة :

● **مسرحيات :**

١٢ ـ القرد الكثيف الشعر	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى
١٣ ـ الاله الكبير براون	ليوجين اونيل	روائع المسرح العالمى
١٤ ـ أنظر وراءك فى غضب	لجون أوزبورن	مسرحيات عالمية
١٥ ـ الجنينـــة	لادوارد ألبى	مسرحيات مختارة
١٦ ـ من الوجودية الى العبث	سارتر ـ بيكيت	مسرحيات مختارة

● **دراسات :**

١٧ ـ فكرة المسرح	لفرنسيس فرجون	دار النهضة العربية
١٨ ـ ألبير كامى وأدب التمرد	لجون كرو كشانك	دار الوطن العربى ـ بيروت
١٩ ـ الموسوعة الفلسفية المختصرة	(مع آخرين)	مكتبة الأنجلو المصرية
٢٠ ـ محاورات برتراند رسل	لبرتراند رسل	الهيئة المصرية العامة للكتاب

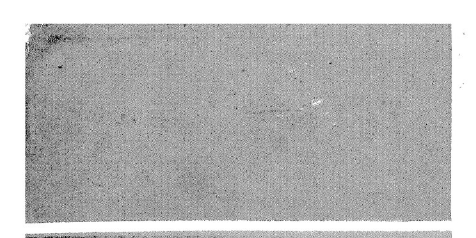
فهـــرس

الموضـــوع | الصفحة

طبع بمطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٦٣١/١٩٨١

ISBN ٩٧٧ ٢٠١ ٩٩١ ٤



١٦٠ قرشــا

مطابع الهيئة المصرية العــامة للكتـاب